

ONZE KUNST

1922-23



ONZE KUNST

DEEL XXXIX

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

HOOFDREDACTEUR:

DR. P. BUSCHMANN

DEEL XXXIX

20e-21e JAARGANG

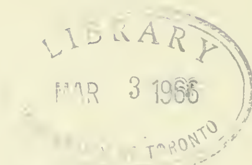
JANUARI-JUNI

1922



NAAMLOOZE VENNOOTSCHAP "ONZE KUNST" ANTWERPEN

VOOR NEDERLAND: L. J. VEEN, AMSTERDAM.


LIBRARY
MAR 3 1966
TORONTO



AAN ONZE LEZERS



oor 't eerst, sedert twintig jaar, werd de uitgave van dit tijdschrift onderbroken. Na jaargang 1920, in één deel verschenen en geheel gewijd aan de *Keurtentoonstelling van Belgische Meesters*, kwam er geene aflevering meer van de pers. Velerlei omstandigheden zijn daarvan de oorzaak : de naweeën van den oorlog, de buitensporige opdrijving der productiekosten, de economische crisis, en — waarom het verzwijgen ? — ook het feit, dat de leider der uitgave zoozeer in beslag genomen werd door de functies, waartoe hij ondertusschen beroepen was, dat tijd en krachten hem te kort schoten.

Men had mogen verwachten, dat deze schorsing van meer dan een jaar de jongeren van dagen, die minder haren en minder illusies verloren hebben, zou hebben aangezet om onze plaats in te nemen, en onze niet steeds dankbare taak voort te zetten. Wij zouden het met een goedgunstig oog hebben aangezien. Maar het is niet gebeurd. Integendeel : de tijdschriften vielen als de blâren in den herfst. En de aansporingen van medewerkers zoowel als van inteekenaars, om de uitgave te hervatten, bleven ons van alle kanten toestroomen.

Onze Kunst blijkt dus nog steeds te beantwoorden aan een behoefte ; deze overtuiging heeft de gevaarlijke proef der onderbreking ons althans gegeven ; en wij putten er den moed en de kracht uit, om onzen last weer goedschiks op te nemen. Wij rekenen daarbij op den steun — niet slechts in woorden, maar ook in daden — van al degenen, die ons daartoe hebben aangewakkerd.

De heele jaargang 1921 achteraf nog publiceeren is onmogelijk ; dit jaar wordt dus geheel overgeslagen. Wij hervatten thans de uitgave met de drie eerste afleveringen van jaargang 1922 en zullen verder dubbele of driedubbele nummers laten verschijnen, totdat de vertraging is ingehaald. Ten einde geen gaping in de nummering der jaargangen te laten bestaan, zal het jaar 1921 als « 20e en 21e jaargang » worden betiteld.





DE GELIJKENIS VAN HUBERT VAN EYCK



Het is aan de Hollandsche kust. Lichte zomerwolkjes drijven in den helderen hemel. Met een zachte bries zeilen de visschersscheepjes over de zee. De golven teekenen door hun wit-schuimende kammen de banken onder het woelende water en breken in de branding op het vlakke strand. Daar staat het volk tusschen de bommen en vletten op het droge. Op den top van een duin, links, wordt kolf gespeeld, zooals het sinds eeuwen hier te lande in onbruik geraakt, niet lang geleden uit Engeland als « golf » weer terug kwam. Rechts in het bosch, « den Haag », dat tot dicht aan zee reikt, een dorp met een Romaanschen kerktoren, waarschijnlijk het oude Scheveningen, sedert lang door de zee verzwolgen.

Zoo is het landschap dat de vorst omgaf in de verluchting van het Getijdenboek van Turijn bij een *Prière à dire par un prince souverain* en aan den voet der bladzijde werd de oostgrens van zijn rijk geschilderd door zijn jachtgrond aan den Utrechtschenweg over de Hilversumsche heide, met den onmiskenbaren domtoren, het lage schip en het hooge koor van het Sticht in de verte en meer nabij, afstekend tegen het middaglicht, het kerkje van Westbroek.

Willem VI van Beyeren was als vorst gekenmerkt door zijn witte paard, als ridder van de orde van St. Antonius door zijn keten, als graaf van Holland en Henegouwen door zijn standaard, met het wapen van Beijeren gekwarteleerd met Henegouwen en Holland en was zelfs herkenbaar aan de zelfde kleedij als zijn beeldje van Jacques de Gérines en, hoe klein ook, aan dezelfde trekken.

Hij bad tot God den Vader dien wij in een zonneglorie in de hemelen zien door engelen omgeven : *Et tu deus meus creator redemptor et protector meus preces sanctorum tuorum et meas dignanter exaudias et me secundum tuum* etc.

Er is niets, noch in die woorden noch in de omgeving, dat aan een redding uit het gevaar herinnert. Trouwens het verhaal van Johannes a Leidis waarmede men deze voorstelling eerst in verband heeft willen brengen weet van



Fig. 1. — HUBERT VAN EYCK : Willem van Beyeren, graaf van Holland en Henegouwen, met zijn gevolg aan de Hollandsche kust.
(Verluchte bladzijde uit de *Tres belles Heures de Nostre-Dame*
gedeelte in 1901 vernietigd in den brand der Biblioteca Nazionale te Turijn).

geen storm maar slechts van een gunstigen wind : *Quibus dictis, idem Dux rediit ad naves, et persuasu quorundam Wilhelmus Dux, flexis genibus invocavit beatam Mariam in Poke* (l. *Polre*) *prope Veris miraculis clarescentem et facta simul voto, quod non comederint carnes, donec in Poke* (l. *Polre*) *coram beata(m) Maria(m) pervenirent statim post duas horas flante prospero vento transfretaverunt in viginti quatuor horis de Anglia ad fines Zeelandiae in Velis* (l. *Veris*). *Quibus peractis, compleverunt vota sua cum devotione, sicut promiserant.* Trouwens de voorstelling van redding uit stormgevaar, indien er daartoe eenige aanleiding had bestaan, zou beter gepast hebben bij *Mémoire de Saint Julien et Sainte Marthe pour ceux qui ont à cheminer.*

Het gebed blijft binnen algemeenheden, maar de kunstenaar wist wel wat den graaf het naast aan het hart lag : de erfopvolging van zijn dochter, vrouw Jacob.

Johanna, zijn oudste dochtertje, die zoo kort geleefd heeft dat de geschiedenis haar niet kent, had reeds haar grootvader Philips van Bourgondië de erfopvolging van haar oudoom, den Hertog van Berry, verzekerd door haar verloving met een Franschen koningszoon. Ook voor Jacoba had haar vader zijn heil gezocht in een zoon van Karel VI, Jean, Hertog van Touraine, later Dauphin en Hertog van Berry, die, aan het hof van zijn toekomstigen schoonvader opgevoed, den meesten tijd van zijn korte leven doorbracht te Valenciennes in Henegouwen, in den Haag in Holland, niet waarschijnlijk te Parijs, al had de Graaf daar in 1409 uit de verbeurdverklaarde goederen van Montagu (¹) een hotel verkregen waar hij veel was.

Den 6 Augustus 1415 stelden de jonggehuwden dan ook in den Haag hun z. g. huwelijkscontract op waarbij zij als hun ernstig voornemen uitspreken zich de erfopvolging te verzekeren (²).

De schilder laat ons hier zien hoe Jacoba, door de vrouwen omgeven, waarmee zij was opgegroeid, haar vader ontvangt. Maar haar blik gaat hem voorbij en haar aanminnigen lach geldt den knaap met den grooten neus en het zwakkelijke uiterlijk, wiens oog strak op haar gevestigd is, haar bruidegom, door de kroon op zijn kleed als troonopvolger gekenmerkt. Graaf Paul Durrieu heeft hem herkend, maar hij heeft zich vergist toen hij achter hem Jan zonder Genade vermoedde. Het zal veeleer Jan van Montfoort zijn, raad van den Dauphin, dien hij den 6den Januari 1415 tot zijn kamerheer gemaakt had en dien hij ook den 6den October 1416 als zoodanig bevestigd heeft (³).

Te vergeefs heb ik mij tot nu toe afgevraagd wie de jeugdige aanvoerder van den troep mag zijn in bijna vorstelijke praal, op zijn lichtharige paard in zijn blinkend harnas, waar de omgeving in weerspiegelt, gelijk in die van de

(¹) Monstrelet I. Ch. LXIII.

(²) Van Mieris, Groot placcaatboek III. Fol. 6.

(³) Van Mieris, Groot placcaatboek IV. Fol. 305. ff.

heilige ridders van het altaarstuk te Gent. Ik geloof niet dat Jan van Beijeren, de broeder van den Graaf, de bisschop-elect van Luik, al kreeg hij de wijding nooit, in aanmerking kan komen. Er is eigenlijk ook geen reden aan een van de beide bastaards van Willem VI, Everhard van Hoogwonde of Lodewijk, dien hij den 18den Febrnari 1415 met Vlissingen begiftigd had, te denken (¹) Aan Walraven van Brederode, die zoo vaak als krijgsoverste van zijn heer genoemd wordt, zou ik willen herinneren, indien ik niet meende dat hij veel te oud was. Eer schijnt Hendrik van Wassenaer in aanmerking te komen, een jongen man uit den eersten en invloedrijksten adel, ofschoon toch ook hij reeds in 1402 aanvoerder der manschap van dit deel van Holland is geweest.



Fig 2. — Detail van fig. 1.

Te vragen wie de page is, die op den voorgrond galopeert, heeft bij onze geringe bekendheid met het hof van den vorst geen zin en, al hoorden wij in later dagen, als de Hertog van Brabant ze zoo smadelijk wegjaagt, hoe de edelvrouwen heetten, die met Jacoba waren opgegroeid, bezwaarlijk konden wij daaruit haar hier ieder haar naam geven.

Geheel op den voorgrond is een bejaarde man met langen baard, in grove pij, diep groetend, met een grooten hoed, door haardracht, kleedij en hoofddeksel als een pelgrim gekenmerkt (Fig 2). Ik heb, zeer ten onrechte, indertijd gevraagd of hij de Haagsche magistraat kon vertegenwoordigen, sedert lang echter in hem den verluchter zelven vermoed, zonder nadere bevestiging te kunnen vinden, tot ik zijn trekken terugvond, zijn doordringenden blik en zijn ietwat opgetrokken neus onder de *Sancti Peregrini* van de altaartafel te Gent in den man met het grijzende haar en de rood-omrande oogen, den scherpst gekenmerkte onder de vele eigenaardige koppen van het werk (Fig 3). Daar is hij vooraan onder de pelgrims een wiens naam, zoover ik kan nagaan uit zijn beeltenis niet te lezen is. Misschien mag men dus aan St. Hubert denken, die, voordat hij tot bisschop gewijd werd, een pelgrimstocht naar Rome ondernam en dus even goed als menig ander onder de heilige pelgrims kon worden afgebeeld.

Hoeveel beter passen deze trekken, dan die men er vroeger voor nam, voor den schilder die de wereld in haar uiterlijke praal zoo scherp had opge-

(¹) Johannes a Leidis, Chronicon Egmundanum, blz. 89.

nomen, dat eenige minachting voor het aardsche zeker niet onbegrijpelijk is. In geen geval mag het ons van den knappen kunstenaar, die onder anderen in de doorzichtkunde zijn tijd vooruit was, verwonderen als hij er een eer in stelde zijn gelaat van ter zijde af te beelden. Hij is in elk geval niet de laatste geweest die het deed.

De overlevering wist dat de beeltenis van den schilder op het altaarstuk te vinden was. Hoe men waarschijnlijk de roede van een kamerheer voor een schilderstok heeft aangezien en hem zoo onder de *justi judices* gezocht heeft, waar hij uit den aard van zijn maatschappelijken stand, bezwaarlijk te vinden kon zijn; hoe dan verder verkeerd verstaan van Lucas de Heere, die uitdrukkelijk zegt dat hij naast den jongen man met den rooden paternoster rijdt, er toe gebracht heeft hem met Philips van Bourgondië te verwisselen, den eersten, niet zijn kleinzoon, dien van Mander noemt als in de schilderij afgebeeld, omdat hij nog de klok heeft hooren luiden, zonder meer te weten waar de klepel hangt, heb ik vroeger uiteengezet.

Al herhaalde Max Rooses tot driemaal toe in zijn handboekje der Vlaamsche kunstgeschiedenis dat Hubert van Eyck de Aanbidding van het Lam voor Jodocus Vydt te Gent is begonnen, daarmede heeft hij de goede redenen niet weerlegd die ik voor het tegendeel heb aangevoerd. Waarlijk de eens zoo machtige Vlaamsche handelsstad kan er al zoo trotsch op wezen dat een van haar burgers door zijn broeder Jan het werk liet voltooien dat hij eerst in dienst van den grooten Bourgondischen hertog, die ook graaf van Vlaanderen was, later in dien van zijn schoonzoon, den Hollandschen graaf, onvoltooid had achtergelaten.



Fig. 3. — HUBERT VAN EYCK
Detail uit het luik der H. Pelgrims van het Gentsche altaarstuk.

Gevoegelijk zou ik het hierbij kunnen laten, wanneer geen twijfel was geopperd aan den tijd voor de Getijden van Turijn vastgesteld. Maar hoe fijn ook terecht Dvořák het verschil waarneemt tusschen de kunst van Jan van Eyck en den verluchter, al ziet hij misschien wat te veel het verschil tusschen een olieverfschilderij op paneel en een teekeningetje in waterverf op perkament over het hoofd, zonder twijfel zijn de overeenkomsten tusschen de beste bladen van Turijn en Milaan en de andere deelen van het Gentsche altaarstuk, het geheele inwendige, met waarlijk niet minder juisten blik door Durrieu eens voor al vastgesteld.

Terecht heeft dan ook reeds Paul Post verschillende van de beweringen van Dvořák, vooral wat de kleedij betreft, weerlegd, al kan ik niet alles onderschrijven wat hij zelf aanneemt. O. a. komt mij de overeenkomst die hij opmerkt tusschen den pelgrim van het Gebed van den Graaf en een van de apostelen van de Aanbidding al bijzonder oppervlakkig voor. Zijn verklaring van het ontbreken van het wapen van Beijeren bevredigt evenmin. Margaretha van Bourgondië had niet meer reden alleen Henegouwen en Holland te voeren dan Jacoba, nadat zij van die landen afstand had gedaan, toen zij als vrouw van Frank van Borselen alleen den titel van Gravin van Oostervant bleef dragen. Het weglaten van Beijeren is juist te verklaren bij een vorst die over Henegouwen en Holland regeert, wanneer men rekent met de zeer kleine afmetingen die de wapenschildjes hebben. Ook op den standaard van den graaf in het koggeschip op het zegel van Amsterdam komen alleen de wapens van Henegouwen en Holland voor. Dat deze beiden de katafalk dekken, Henegouwen alleen het kerkgewelf siert, is waarschijnlijk omdat de Graaf reeds besloten had, in tegenstelling met zijn vader, die in den Haag begraven was, zich bij zijn voorouders te Valenciennes te laten bijzetten ([1]).

Waarlijk als dit getijdenboek voor Jacoba verlucht was na haar laatste huwelijk, dan zoude er allicht het wapen van van Borselen niet in ontbreken. En al behoefden wij er de spreuk waarmee hij haar ontving, een D in een D in wilgentakken: D/in willige D in/aer, niet in te zoeken ([2]), wij missen er wel

([1]) Joannes a Leidis Chron. Belgic. XXVI. 41. Cuius illustrissimi Ducis corpus sumptuosis exequiis in Hannonia apud Valentiam sepelitus honore congruo. Monstrelet. Ch. CLXVI, et fut son corps porté à Valenciennes et enterré en l'église des frères mineurs.

([2]) Terloops zij opgemerkt welk een wonderlijke geschiedenis dit huwelijk van Jacoba met van Borselen is. Hij, de vertrouwde vriend van Philips van Bourgondië, trouwt met de vrouw die nog altijd door haar aanhang en haar aanspraken op haar erflanden gevaar voor den landsvrede oplevert en hij, de machtigste edelman uit den lande, die toch geen onbezonnen knaap meer is, neemt geen enkelen maatregel tot zelfverdediging en bereidt ook geen afval voor. Zijn vorst laat hem zonder eenig bezwaar gevangen zetten en geeft bevel hem te onthoofden, tot moord dus, in plaats van hem op regelmatige wijze voor hoogverraad te laten veroordeelen. Hij ziet zijn bevel niet uitgevoerd, is daar dankbaar voor en verzoent zich met zijn vriend, na van diens vrouw den afstand van haar rechten verkregen te hebben, die hij vroeger niet had kunnen afdwingen.

Ligt het niet voor de hand dat van Borselen in dezen niet zonder voorafgaand overleg



Fig. 4. — HUBERT EN JAN VAN EYCK : Het Gentsche altaarstuk, met geopende luiken.

het anker in met het devies : VAST dat getuigt van de veiligheid die zij had gevonden na de stormen van het leven en de onbetrouwbaarheid van de banden die haar in vorige huwelijken hadden gebonden !

Niet veel anders is het met het blad waarop de *Prière à dire par un roi de France* staat. Daar zien wij behalve de Fransche lelieën in het kamp en ook in den veldslag aan den voet, die het gebed vordert, de wapens van de oude Bourgondische hertogen, van Brabant, van Henegouwen (dat ook Vlaanderen is) en als ik mij niet bedrieg van Charolais. Nu heeft Philips van Bourgondië nooit, zooals Dvořák wil, oud Bourgondië gevoerd, zonder nieuw Bourgondië.

Deze gebeurtenissen zijn dus te plaatsen in lang vervlogen tijden, in elk geval vóór 1361, waarschijnlijk in de kruistochten of den karolingischen tijd toen de Fransche koningen nog een baard droegen en zelf de ongeloovigen bestreden. Men denke aan een Karel den Groote, zooals hij bij Philippe Moustres wordt afgeschilderd in zijn Chronique rimée uit de XIII[e] eeuw, biddend voor den veldslag :

(V. 5700) *La nuit fist à Dieu s'oraison*
Que çaus li demostrat, par non (d. w. z. *nom*)
Ki morraient en la bataille.

en bij Pampeluna den koning der Sarraceenen eigenhandig verslaande :

(V. 5653) *Que parmi tiers Carlon voiant,*
Ocist de sa maint Agoulant.

Dat daar *Bourgogne* evenzoo als *Hainaut* en *Braibant* tegenwoordig kunnen zijn in het leger van *Carlemaine*, blijkt uit de wapenkreten bij Roncevaux (V. 7062 en 7066).

Vraagt men nu wanneer er voor den verluchter aanleiding kan zijn geweest het wapen van Brabant met die van Henegouwen, Bourgondië en Charolais, op een blad bijeen te brengen, zij het dan op een voorstelling uit de oudheid, waar Bourgondië dus alleen den ouden vorm kon hebben, dan zie ik daar geen beter tijdstip voor dan dat van den familieraad te Biervliet in Juli 1418 waar Philips, nog Graaf van Charolais, als gevolmachtigde van zijn vader, bijeenkwam met Margaretha van Bourgondië, Jacoba, gravin van Henegouwen en Jan, Hertog van Brabant, om over het huwelijk der beide laatsten te beraadslagen (¹).

met Philips gehandeld heeft en de geheele gevangenneming en het bevel tot onthoofding een vertooning is, bestemd om Jacoba murw te maken en tot afstand van haar rechten te brengen en zoo den vrede in den lande voor goed te verzekeren, waar dan verder niemand beter voor zou kunnen instaan dan hij aan wien zij door huwelijksbanden gebonden was?

(¹) Ann. belgici Aegidii de Roya p : 72.59 : Joannes Dux Burgundiae venit in Hannoniam ad consolandum sororem suam viduam commitissam Hannoniae, et filium eius etiam viduam et deinde venit in Brabantiam, ut super statu Joannis Ducis Brabantiae, filii fratris sui provideret, et de matrimonio ipsius et dictae Jacobae, mediante dispensatione propter propinguitatem sanguinis tractavit : quae res postea apud Biervliet, convenientibus ibidem domino de Charlois, Episcopo Leodiensi, et Consilio Ducis Burgundiae aliisque Nobilibus, plenius tractata et conclusa est.

Zoo kort na den dood van Willem VI behoeft men zich niet te verwonderen zijn schilder het getijdenboek voor zijn vrouw of zijn dochter te zien voortzetten.

Wat er verder van het handschrift is geworden is niet bekend. Dat het, zooals Dvořák wil, uit de nalatenschap van Jacoba aan Philips zou gekomen zijn is ondenkbaar. Deze was staatsrechtelijk, door zijn moeder, wel de naaste erfgenaam van Holland, maar had daarom nog geen aanspraak op haar boedel. Daaruit zou haar moeder of haar gemaal het eer hebben moeten ontvangen. Maar er blijkt zelfs uit niets dat zij het ooit heeft gehad en dat het niet aan de weduwe van den graaf verbleef.



Fig. 5. — Zegel van Philips, burggraaf van Wassenaer. 1415.

Het moet in andere handen zijn overgegaan. Wel kan het prachtige Jordaan-landschap van den doop, dat mij eertijds aan de Maas deed denken, allicht evengoed aan de Samber zijn, die ik nooit zag, en dus misschien uit Henegouwen. — Ik twijfel zeer of ook het Zuiden van Brabant wateren heeft breed genoeg om in aanmerking te komen, al ken ik Villevoorde noch Zogne, Zeene noch le Fure, waar Jacoba in 1419 lange wittebroodsweken doorbracht. —

Ook de kalender wijst naar Henegouwen, zooals men weet.

Hollandsch is het zeker niet meer.

Indien dan de kunstenaar Jacoba of veeleer haar moeder, wier beeltenis ik meen herkend te hebben in de schenkster op de vleugeldeur te St. Petersburg ([1]), die zeker ook van Hubert van Eyck zijn; naar de Zuiderlijke Nederlanden zou gevolgd zijn en daar het vorstelijk kasteel met zijn vele torens zou hebben geteekend, dan wijst toch reeds de kamer met de geboorte van Johannes op hetzelfde blad op een anderen eigenaar. Daar zijn in het venster twee wapens : het rechter (heraldisch) heeft, volgens Durrieu, misschien een adelaar, volgens Hulin wellicht een harp van zilver op lazuur. Het linker heeft drie koeken *(tourteaux)* van keel op een zilveren veld. Ik moet anderen over-

([1]) Jaarverslag van het Kon. Oudheidkundig Genootschap van 1918 en 1919. Er is wel een bezwaar tegen de voorgedragen meening in het portret te Weenen, waarop Gluck gewezen heeft, dat ik nog niet oplossen kan, maar ik moet er toch in elk geval aan vasthouden dat de teekening te Frankfort noch den leeftijd, noch de trekken van Jacoba van Beijeren heeft en uitnemend voor Margaretha van Bourgondië zou passen.

laten uit te maken van wie die zijn. Renesse noemt niet minder dan 21 geslachten die een zilveren adelaar, maar vier die een zilveren harp op blauw

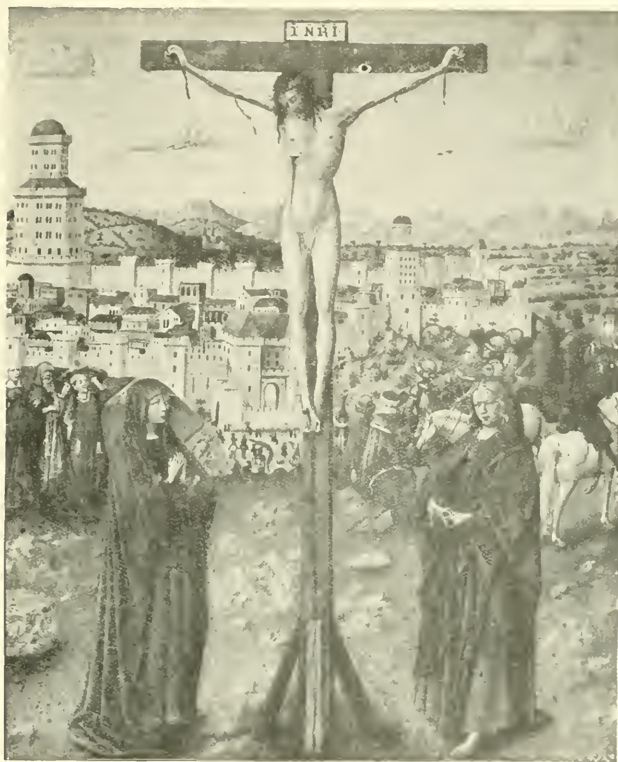


Fig. 6. — HUBERT VAN EYCK : De kruisiging.
(Miniatuur der *Très belles Heures de Nostre-Dame*,
gedeelte toebehoorende aan de Biblioteca Trivulziana, te Milaan).

voeren en 22 met het vrouwenwapen. Ofschoon vele vanzelf niet in aanmerking komen, lijkt dit vraagstuk toch alleen op te lossen door een geslachtskenner uit die streken.

Het behoeft na al het gezegde geen betoog dat men nooit of te nimmer, met Dvořák voor den kunstenaar aan Albert van Ouwater kan denken, wiens kunst wel van die der van Eycken afstamt, maar toch van de andere en de latere bladen van het Getijdenboek nog al wat verschilt en wiens eenige vaste jaartal uit zijn leven de begrafenis van zijn dochter in 1475 is.

Wel mag ik er op wijzen dat noch het gebedenboek van Jacoba met



Fig. 7. — HUBERT VAN EYCK : De H. Eremieten. Luik van het Gentsche altaarstuk.

haar en van Borselen's beeltenis (¹) iets heeft in de randen of de gerekte figuren van onzen meester, noch de grootsche Maagd met het Kindeke op het zegel dat de Gravin in 1428 gebruikt, op zijn stijl lijkt, noch de gedrongen figuurtjes in de gesloten tafereeltjes van het email op den Goudschen beker in het minst aan zijn kunst herinneren.

Een navolging lijkt alleen, onder het weinige wat wij bezitten, het portretje in olieverf op perkament van Lysbeth van Duvenvoorde in 1430 met Symon van Adrichem gehuwd (²). Het gedeelde wapen schijnt op dat jaar of later te wijzen, maar de ruitvorm wettigt het vermoeden dat het na haar huwelijk gewijzigd is en haar beeltenis dus van ouderen oorsprong.

Daar staat tegenover dat het zegel (Fig. 5) van Philips, burggraaf van Wassenaer, de eerste man in Holland onder haar Vader, reeds in 1415 (³) zoo volkomen in de halfnaakte Magdalena, in den plooienval van haar mantel en in het kleed van de vrouw die het schild houdt, den stijl van onzen schilder vertoont, dat ik geen oogenblik geaarzeld heb hem het ontwerp toe te kennen toen ik alleen nog maar de afbeeldingen van de Turijnsche bladen voor mij had. Thans vergelijke men vooral de Johannes uit de Kruisiging (Tri-

(¹) Delisle, Bibliothèque de l'école des Chartes 1903, p, 314.

(²) Afgebeeld bij Obreen, Het Geslacht van Wassenaar, tegenover blz. 82.

(³) Lijst van de zegels van de middeleeuwsche Oorkonden der stad Utrecht, nr 404.b.

vulzio 48) (Fig. 6) die volgens Durrieu tot het allerbeste van onzen meester behoort.

En ook met de ondere deelen van het Gentsche stuk is er overeenkomst



Fig. 8. — HUBERT VAN EYCK : Christus in den hof van Gethsemaneh. (Miniatuur der *Tres belles Heures de Nostre-Dame*, gedeelte toebehoorende aan de Biblioteca Trivulziana, te Milaan).

zelfs daar waar een eerste oogopslag afwijking laat zien. Men lette, Paul Post wees er reeds op, op de uitvoering van het landschap. De kalksteen in breede vlakken door rechte, elkander kruisende barsten doorsneden (Fig. 7) aan de voeten der eremiten komen geheel in den zelfden geest, alleen lichter van kleur, voor in den hof van Gethsemaneh te Milaan (Fig. 8) en de rivier die daar in de verte tusschen de heuvelen slingert, heeft voor het landschap geheel de zelfde beteekenis als de watervlakken op den achtergrond van de Aanbidding van het Lam (Fig. 10). De beboschte heuvel, waarachter daar de Utrechtsche Domtoren te voorschijn komt, is te vergelijken

met die van den doop in den Jordaan (Fig. 9) en het boschje met de vogels, dat daar rechts staat, vinden wij bij de *Sancti Peregrini* terug (Fig. 11).

Zoo zijn dan de onderdeelen van het landschap in de grootere schilde-



Fig. 9. — HUBERT VAN EYCK : De doop van Christus in den Jordaan.
(Miniatuur der *Très belles Heures de Nostre-Dame*,
gedeelte toebehoorende aan de Biblioteca Trivulziana, te Milaan).

rijen, zooals dat bij vroege kunst niet vreemd is, kleine, bijna op zichzelf staande tafereeltjes, geheel in den geest van die kleine landschapjes van het handschrift, alleen nog verschillend door de andere eischen gesteld door hout en perkament, olie- en dekverf. Slechts valt op te merken dat het landschap in het altaarstuk een ouderen toestand verbergt, die gedeeltelijk nog zichtbaar blijft in de opgaande rotsen, die oorspronkelijk een veel grootere plaats moeten hebben ingenomen en dus meer den aard van den achtergrond hebben bepaald. Links bij de *justi judices* spreken duidelijk de begrenzende lijnen van vlakke weiden die, zooals rechts, links in het volgend paneel en boven de kluizenaars de rotsen afsloten. Thans, nu dat oppervlak tot een geheel is gemaakt van een weligen boomgaard, zijn de opgaande rotsen daardoor zeer verminderd. Onder den citroenboom, boven St. Christoffel zijn ook opgaande rotsblokken waar te nemen.

Rechts van de Strijders van Christus vindt men onder de boomen, bij nauwkeurig toezien, ook de lijnen die een eenvondigen heuvel begrenzen, zooals er rechts van de Pelgrims zijn. Die overeenkomst is nog sprekender wanneer men opmerkt dat ook hier de palmboom zoowel als de cypres latere toevoegingen zijn, blijkens de wijze waarop lucht en heuvel door den stam van den palmboom, het boschje op den achtergrond door den cypres heen schijnt.

Het aldus van veel, zooniet alle, zuidelijke boomen ontdane landschap, krijgt in het geheel een veel meer aan de XIII[e] eeuw herinnerenden aard, al schijnen juist die trekken, die het met het handschrift gemeen heeft, toch wel oorspronkelijk te zijn.

Ook de tijd kan niet veel gescheeld hebben. Aan het handschrift kan van Eyck vóór 1413 niet gewerkt hebben en heeft hij, zooals wij zagen, waarschijnlijk na 1418 niet veel meer gedaan. Volgens de overlevering,

waaraan wij, in dit opzicht geen reden hebben te twijfelen, werd de olieverfschildering in 1410 uitgevonden en was voor dien de predelle, die verloren

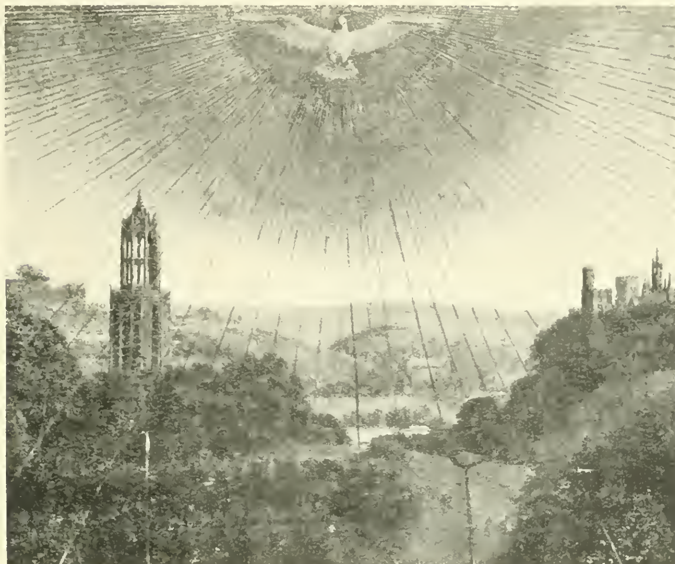


Fig. 10. — HUBERT VAN EYCK : Detail van het Gentsche altaarstuk, middenpaneel.

ging, in tempera voltooid evenals één paneel dat door zijn mislukking aanleiding tot de nieuwe vinding gaf. Daarmee stemt overeen dat de gebroeders de Limbourg in de *très riches heures* van den Hertog van Berry, zooals Durrieu heeft gezien, reeds tusschen 1404 en 1413 de Adam en Eva van Hubert van Eyck hebben nagevolgd, die zij dus ten minste in ontwerp moeten gekend hebben, wat dan ook reeds uitsluit dat het werk door Jodocus Vydt zou besteld zijn voor de kapel die hij eerst in 1420 kocht. Ik voor mij ben ook sedert lang overtuigd geweest dat die naakten, zoo groot van stijl, van Hubert waren en nu ik de prachtige eenheid in zijn volle kleurrijkheid van het geopende altaarstuk heb gezien, twijfel ik geen oogenblik meer dat Hubert het geheele inwendige heeft voltooid en Jan het stemmiger uitwendige, zoo verschillend van vorm in den plooienval der lakenen. Er zal dus zeker geen bezwaar zijn den opzet terug te brengen tot 1400 1401, toen Philips van Bourgondië, niet de Goede, dien van Mander in de overlevering zag, maar zijn grootvader, de Stoute, zich daarin liet schilderen op een vorstelijk wit paard, vooraan onder de *justi judices*, naast zich den Keizer van Konstanti-

nopel, Manuel Paleologo [1], aan wiens andere zijde misschien, zeer misschien, in zijn mantel met hermelijn, de Hertog van Orleans zou kunnen rijden, die den 14 Januari 1401 een vredesverdrag met zijn oom den Hertog van Bourgondië sloot, dat weliswaar van korten duur was, maar waarvan desniettemin de herinnering in den eenmaal aangenomen opzet van het wijgeschenk kan zijn vastgelegd.

Als ik terecht Jan Zonder Vrees onder de *Christi milites* herkend heb, zou dan Willem VI zelf hier ontbreken? Of zouden wij hem misschien 14 jaar jonger dan in het handschrift, nog als graaf van Oostervant mogen vermoeden in den man met den rooden paternoster, die zoolang voor Jan van Eyck doorging?

In zijn jeugdige trekken zie ik geen enkel bezwaar en veel dat uitnemend zou passen. Al kan ik niet aantoonen dat hijzelf toen ook te Parijs is geweest. — wat ook volstrekt niet bepaald noodzakelijk is, — onwaarschijnlijk is het geenszins. Zeker mag men het portret te Londen met den rooden hoofddoek, door Jan van Eyck in 1433 geschilderd, niet als bezwaar doen gelden. Dat fijne doorgroefde gelaat heeft met den jongen man van het altaarstuk niets gemeen dan een hoofddoek. En te Gent is deze zelfs zwart, niet rood. Zeker is dit paneel niet in 1401 voltooid. Is hij het voor Philips begonnen en is het blijven rusten toen in 1404 zijn weduwe zijn boedel met den voet stootte [2], dan zal hij toen een pelgrimstocht ondernomen hebben naar het land met de citroenen en palmen, ja misschien tot het Heilig Land toe waarvoor men de bewijzen zou kunnen vinden in de afbeeldingen van Jerusalem en in het Getijdenboek en in zijn schilderijen, en het na zijn terugkeer in dienst van den Hollandschen graaf in hoofdzaak ongewijzigd, in bijzaken anders, hebben voortgezet.

Dat omtrent die namen maar vage herinneringen waren overgebleven is geen wonder als men ziet hoe weinig zelfs de heiligen in 1458 reeds meer bekend waren.

Het best stond het nog met de *Christi milites.* Daar noemt de Chroniek van Vlaanderen : *VI Godsridders, als Sente Joorijs, Sente Victor, Sente Maurissius, Sente Sebastiaan, Sente Quirijn, Sente Gandolf, wijlen hertoghe van Bourgognen.* Inderdaad rijden in de schilderij St. Joris met St. Sebastiaan aan zijn linker, St. Victor, als vorst op een vorstelijk wit paard, aan zijn rechter hand. Wanneer deze Fransche heilige de meest in het oog loopende plaats heeft, dan lette men er wel op dat de kerk der Minoriten te Valenciennes, de grafkerk der graven van Henegouwen, sinds 1232, in het bezit van zijn lichaam beweerde te zijn [3].

Het gaat niet aan met kanunnik van den Gheyn hier aan engelen te

(1) De Keizer kwam 3 Juni 1400 voor het eerst te Parijs, bleef tot September en kwam 28 Februari 1401 terug.

(2) Monstrelet 1. Chap. XVIII.

(3) A. van Loo, De Levens der Heylige van Nederlant, 1705, II, blz. 63.

denken. Niet omdat zij geen vleugels hebben. Eer omdat zij bereden zijn. Vooral omdat zij als heiligen bekroond, met de uitverkorenen in het hemelsche Hierusalem optrekken onder de strijders voor Christus naar het Zoenoffer van het Lam.

Niet voor de engelen was het offer gebracht.

Zeker hebben zij verheerlijkte gelaatstrekken, maar dit onderscheidt hen als heiligen van die hen volgen.

Gewis komen de engelen ook als Gods heirscharen voor, maar dan toch in een ander verband en waarlijk speelt Gabriël, niettegenstaande zijn naam, niet de eerste rol in den strijd tegen de machten der duisternis zooals Michaël. Beider beeltenis kent het altaarstuk trouwens in geheel anderen vorm. Waarom zou ook de naam Gods niet het schild van St. Joris kunnen zijn, zoo goed als deze vaandels zonder twijfel door de schutterijen aan hun heiligen zijn ontleend, niet omgekeerd.

Niets wijst op St. Maurits, noch St. Quirijn, noch St. Gangolf, want deze is bedoeld, niet St. Gandolf, een Siciliaansche minoriet, maar de heilige Hertog van Bourgondië die van Nederland tot in Zwitserland den 11 Mei vereerd wordt. Op zijn meest zou men kunnen zeggen dat in Jan Zonder Vrees, aan zijn blauwe muts te herkennen, hier een « wijle hertoghe van Bourgognen » toch aanwezig was, zoo dan al geen heilige toch een strijder tegen de ongeloovigen.

In hun plaats, zijn in de schil-



Fig. 11. — HUBERT VAN EYCK : De H. Pelgrims.
Luik van het Gentsche altaarstuk.

derij de drie Beste : *les trois preux* kennelijk genoeg, Karel de Groote aan zijn keizerskroon, Godfried van Bouillon aan het ontbreken van zijn kroon op zijn hertogelijken hoed en zijn witte muildier, zooals hij Jerusalem binnenreed, en koning Arthur met vreemden helm. Verder noemt de Kroniek onder de eremieten slechts *Maria Magdalena ende Egipciaka,* met name onder de pelgrims alleen *Sent Christoffel.* De laatste is dan ook niet te miskennen, maar St. Antonius, de patroon van een door Albert van Beijeren gestichte orde, is toch kennelijk genoeg op de eereplaats die hij inneemt onder de kluizenaars en naast hem is St. Paulus, de eremiet, wel aan te nemen.

Naast St. Christoffel lijkt St. Jacob aangeduid door zijn schelp en den rand van zijn schelpen op zijn hoed, waar ook nog een sieraad met de kruisiging op is gehecht. Zonder reden vermoedde Kanunnik van den Gheyn in hem St. Jodocus.

Behalve de genoemde is er op dit luik een lachende knaap achteraan onder de pelgrims zoo in het oog loopend dat men zou meenen zijn naam te moeten kunnen noemen. Ik zocht evenwel te vergeefs naar een heilige voor wien dit past. Zouden het de trekken van den jongeren broeder, Jan van Eyck, kunnen zijn ?

Het is inderdaad meestal moeilijk den velen figuren namen te geven. Het verst komt men nog met de heilige maagden op den achtergrond van het middenstuk, Ste Agnes met het Lam, Ste Barbara met haar toren, dan volgens Weale Ste Catharina, al zie ik rad noch zwaard, pauwenveer noch boek en zou ik wegens het hermelijn van haar kleed eer aan Ste Elisabeth denken. Dan volgt zonder twijfel Ste Dorothea met haar korfje met roode rozen, maar verder vind ik geen duidelijke kenmerken meer.

Niet zoo eenvoudig staat de zaak bij de mannen tegenover hen. Aan den Cardinaalshoed zou men meenen St. Augustinus te herkennen, maar men staat verwonderd hem onder de palmdragende martelaars te vinden, daar noch hij noch een ander Cardinaal den marteldood stierf. En naast hem in het tweede gelid schijnt nog een andere kardinaal te zijn. Wellicht dus St. Bonaventura. Pauselijke martelaren zijn er zoovelen dat er voor de drie die met hem de voorste rij innemen te ruime keus van namen is. Van de elf bisschoppen die volgen heeft maar één een kenmerk in de gouden leliën op blauw van zijn mijter. Zou men aan St Denis mogen denken ?

De boeken in de handen van twee van de drie pausen op den voorgrond zouden op kerkvaders lijken te wijzen, als niet St. Gregorius te dien tijde de eenige paus was die als kerkvader gold (1) en hun roode gewaad niet op bloedgetuigen scheen te wijzen. Toch meent men om de noten in zijn boek wel aan hem te moeten denken. Het sieraad dat hij draagt heeft de vier dieren der Evangelisten.

Dan komt verder St. Damasus in aanmerking, daar ook hij met een boek

(1) Leo I wordt eerst sedert 1741 als zoodanig erkend.

wordt afgebeeld. In den vorm van een diptiek heeft hij op de borst twee zittende figuren, de eene met een zwaard, de andere met een boek.

In de volgende rij is St. Stephanus kennelijk aan de keiën die hij draagt en daar naast hem de andere diaken met het gesloten boek wel St. Laurens moet zijn, is de paus naast dezen vooraan in het midden wellicht St. Sixtus II. Als kenmerk draagt hij alleen in een medaillon, de Maagd met het Kind.



Fig. 12. — HUBERT VAN EYCK : Detail van het Gentsche altaarstuk, middenpaneel.

Van de zeven bisschoppen heeft alleen St. Lieven de tang met zijn tong, die bijgeschilderd zal zijn toen het geheele werk voor Gent bestemd werd. De letters αω en P(ater) Fl(lius) op den mijter van zijn buurman kunnen misschien een aanwijzing zijn. De reguliere geestelijken zijn achter de wereldlijke nauwelijks te zien. Een paar monnikskoppen is al. Het werk was dus zeker niet voor een ordenskerk bestemd. Had de graaf het misschien in den Utrechtschen dom willen wijden, waarvan de toren in het midden van den achtergrond staat? Hij zelf kwam daar vaak. Ik heb daarvoor vroeger reeds een plaats aangehaald ([1]) en wijs thans nog op deze zinsnede van Joannes a Leidis (Chron. Belg. XXXII, XVIII, 20) : *Dux Wilhelmus venit traiectum cum pulchra militia nobilium, et fuit ibidem cum suis amicis per aliquot dies in magno gaudio.* Dit was in 1413, het jaar dat hij waarschijnlijk het handschrift verkreeg.

De bruidskroon der Heilige Maagd te Gent lijkt wonderlijk veel op die welke Hubert van Eyck in zijn schilderij te Berlijn naar het beroemde beeld te Utrecht navolgde ([2]).

Er zijn rechts ook nog leeken waarvan een de hermelijnen muts van een

([1]) Joannes à Leidis. Chron. Belg. XXXII, XXII, 5 (1415).

([2]) Destrée, La Vierge Miraculeuse de Fay-Notre-Dame, Compte rendu du Congrès d'Archéologie et d'Histoire, Dinant, 1903.

keurvorst draagt, al heeft het mij tot nu toe niet mogen gelukken een heiligen keurvorst op te diepen.

In de linker groep is het nog erger gesteld. Daar scheen alleen Virgilius vast te staan, de verkondiger van de komst der Maagd, om zijn witte toga als Romein, om zijn krans en de tak in zijn hand als de dichter der Aeneis (Fig. 12). Maar nu zijn krans van lelietjes van dalen blijkt te zijn, twijfel ik of die den dichter der Eclogen moet aanduiden of ons noopt aan Salomo te denken om de *flos campi et lilium convallium* van het Hooglied (II. 1. *Dilectus meus descendit in hortum suum ad areolam aromatum ut pascatur in hortis et lilia colligat* VI, 1). Zelfs Mozes heeft zijn hoornen van licht niet en men twijfelt of men hem op den voorgrond moet zoeken, waar dan Aaron naast hem den tak houden zou, die geen myrthentak is, of dat hij niet veeleer de verste zal zijn der mannen die neerknielen met de boeken des Ouden Verbonds. Dat het enkel profeten zouden zijn blijkt uit niets. Het zijn er twaalf en er zijn zestien profeten; men zal toch niet de vier groote willen voorbijgaan en enkel aan de kleine denken! Het boek, dat hij houdt, begint met een J evenals Genesis. De S. V. R. en O, die men in de andere boeken heeft opgemerkt, zullen wel geen uitsluitsel geven, tenzij het mocht gelukken, wat niet onmogelijk lijkt, nog iets van den tekst te lezen.

Die man met den tak, die op gagel (*Myrica Gale*) lijkt, schijnt moeilijk met zekerheid te benoemen. Aaron en Jesaia plegen amandeltakken te dragen. Joseph meestal een lelie. Zoo komt men er toe aan Abraham te denken, die daar met Isaak, ook met een tak, en Jacob een groep der drie Aartsvaders vormen zou.

De *Acta Pilati* noemen onder hen, die verlost zijn uit de hel, en die men dus hier te verwachten heeft, behalve Adam en Johannes, die elders reeds een belangrijker plaats innemen, Jesaias, Simeon, Seth en bovendien, in het Paradijs, Henoch en Elia, de *Decensus ad inferos* behalve Adam, Eva en Johannes nog David, Jonas, Jesaias en Jeremias. De psalmist en de profeten zouden onder de mannen met de boeken te zoeken zijn, maar zelfs David ontbreken kroon en harp als zijn teekenen.

Twee of drie mannen op den achtergrond hebben ongewone hoofddeksels op met letters die Semitisch lijken. Op den voorsten met een puntmuts als van een oosterschen priestervorst lijken zij Arameesch, op den achtersten is de overeenkomst met Hebreeuwsch meer schijn dan werkelijkheid.

Onder de Apostelen tegenover hen is alleen Johannes gemakkelijk te herkennen aan zijn blik, die rust op den kelk waar het bloed van het Lam in stroomt, en zijn baardelooze kin. Misschien is Petrus de derde, met den stompen neus, in de voorste rij, vlak vóor de pausen. Duidelijk is achteraan Paulus met zijn kalen kruin en naast hem dan Barnabas, die aan de twaalf apostelen zijn toegevoegd.

Bij een zoo algemeen gehouden schildering treft het portretmatige van sommige koppen des te meer. En als de Philips van Bourgondië van Gent,

sinds lang, wel tien jaar jonger herkend is in de beroemde levensbron, zoo springt het in het oog dat dit werk, alleen uit copieën bekend, een tempera schilderij moet zijn geweest uit omstreeks 1390, waarin Hubert van Eyck den Hertog neerknielend had geschilderd met zijn zoon als graaf van Nevers achter hem.

Opmerking verdient dat de knoestige stok, dien de hertog om den hals draagt, overeenkomst vertoont met het gouden halssieraad van den kamerheer onder de rechtvaardige rechters, dat alleen veel strenger van vorm is en daardoor minder lijkt op de roede van gerechtigheid, zooals de deurwaarders die in de xvii[e] eeuw in Holland hadden en die Hendrik de Keyzer aan zijn Gerechtigheid van het Graf te Delft gaf.

Wie deze kamerheer zijn kan is niet te zeggen, alleen wijst het robbenbont van zijn muts er wel op dat hij niet zeer ver van de kust thuis hoort.

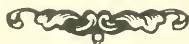
In de levensbron waren zij als schenkers afgebeeld. Te Gent hebben de figuren uit het groote geheel der Aanbidding van het Lam hun trekken gekregen naar hun aard, als zij strijd gevoerd hebben tegen de ongeloovigen, zooals Jan van Bourgondië persoonlijk of Karel VI, dien Durrieu herkende, door zijn leger, onder de *Christi milites*, als zij tot de heerschers op aarde behoorden, wier zielen in het paradijs Dante de vurige letters ziet vormen : DILIGITE IVSTITIAM QUI IVDICATIS TERRAM, onder de *justi judices.*

En heeft terecht Durrieu, zooals het schijnt, onder de Strijders voor Christus, in den man met de hertogelijke kroon op zijn muts, om zijn mopneus, zijn sik en zijn knevel Jan Hertog van Berry, nog niet verouderd, herkend, die nooit tegen de ongeloovigen optrok, dan lijkt mij de eenige oplossing dat beide deuren als een geheel zijn op te vatten en het opschrift aan een stuk te lezen is als *justi judices, Christi milites.* Ook bij Dante worden onder de vorsten de helden gemengd, want hij noemt in den XVIII[den] zang Josua en Judas Maccabeus, Karel den Grooten, Willem van Oranje en Reinhard, Godfried van Bouillon en Robert Guiscard onder hen wier glans het kruis verlicht en die de spreuk vormen.

Zoo hebben ook onder de kerken der Christenheid enkele de vormen gekregen van bestaande gebouwen.

Zoo gaf ook de groote meester, die zelf de verre reis had gemaakt, aan een pelgrim zijn eigen grimmig profiel.

J. SIX.





JONKVROUW M. DE JONGE



ROOT en struisch als de vrouw, is haar werk.

Een onzer knapste beeldhouwers noemde 't mij eens als een zijner geloofspunten: dit besef dat de mensch een eenheid vormt in de heele structuur van zijn lichaam, zijn wezen, als in zijn levenswijs en in zijn werk.

We praatten er een halven avond over, het is te gelooven of niet, voorbeelden kan men er bij halen die bewijzen of niet bewijzen. Aan freule de Jonge werd niet gedacht. En zij nu is de vrouw voor wie de regel geldt.

Een rechte en zeer oprechte oogopslag met een scherpzinnigen tintel die telkens als wegduikt, het is de eerste indruk die men van de schilderes krijgt. Een figuur die niet van omwegen houdt, die elk vraagstuk recht in de oogen zal willen en durven zien.

Juist zóó is haar kunst.

Toen bleek dat Marianne de Jonge als kind aanleg voor teekenen bezat, hield ze er niet van te liefhebberen en een dilettantisme te gaan beoefenen. Haar aanleg was ook te duidelijk, te sterk sprekend. Het teekenen werd hoofdzaak in haar jonge leven en ze behaalde op zeer jeugdigen leeftijd het middelbaar teeken-examen.

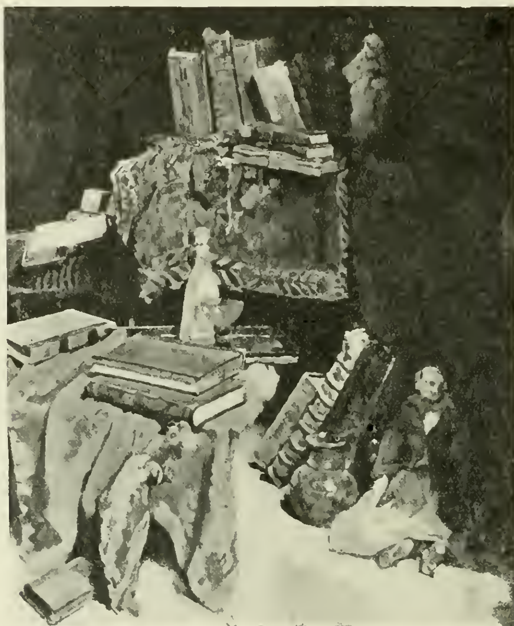
Daarna is ze gaan schilderen. Jaar na jaar heeft ze voortgearbeid, zonder andere afbreking harer uren dan de hulpverleening aan haar leerlingen, die ze ter opleiding aannam.

Breed vat de schilderes alles aan, zeiden we. Zoo ook de opleiding der velen die zich onder haar leiding stelden. Een waarlijk schitterend atelier stelde ze ter hunner beschikking. Behalve haar eigen leiding waren het, vroeger van der Maarel en Monnickendam, en is het thans freule de Jonge alleen die op het atelier, dat inmiddels een internationaal atelier werd, de leerlingen vormt. Gelukkig blijft er voldoende tijd voor de kunstenares over voor het eigen werk. Een geregelde exposante is de schilderes op Arti en ook op de Pulchri-tentoonstellingen kan men haar arbeid vrij geregeld vinden. Een overzicht van haar arbeid der laatste jaren vormde de onlangs gehouden tentoonstelling in de zalen van Kleykamp. Minder de drie groote zalen vol van haar arbeid dan de qualiteit van dezen arbeid boezemde



M. DE JONGE : Uitdragerswinkel.

ontzag in. Stillevens waren erbij die, voor een Hollandsche schilderuiting van ongewone afmeting waren. En op deze stillevens was een bijeenvoeging van



M. DE JONGE: Oude Boeken.

een voorwerpen-overvloed die alle schildersgemakzucht scheen te willen tarten. Het blijkt nu, dat al deze kleinere stillevens welke wij vóór en na van freule de Jonge zagen vóórstudies waren van dezen geweldigen arbeid telkens aandoend als groote grepen naar een samenvatting. Het eind van zulk een zwaren strijd is bijvoorbeeld neergelegd in het op een museumstuk gelijkende, omvangrijke, doch ook groot en breed doorwerkte doek : *Uitdragerswinkel* geheeten. De naam is klaarblijkelijk aan dit schilderij toegedicht ten einde de heterogene verzameling voorwerpen ons wat begrijpelijk te maken. Zooals men dat bij alle echte stillevenschilders ziet, zijn er ware uitverkorenen bij de voorwerpen die men telkens en telkens op andere doeken terugziet. Daar is de glazen stolp, waar een verstijfd bouquet onder huist en dat de trots is van den kleinen burger ; een Louis-Seize stoel staat er achter, een Perzisch kleed ligt op den vloer en daarop staat een aarden pot ; een empire klokje, een oud kristallen karaf en glazen, een doodskop, een vegersteel en een ouderwetsche blauwe paraplnie zooals de mannetjes uit een gesticht ze nog

wel meevoeren — dit alles benevens een vioolkist en meer nog bevindt zich schots en scheef in 't groote doek. Het drukke, zoo men wil, overladene in dit



M. DE JONGE: Rozen in grijs potje.
(Eigendom van de Baronesse de Negri).

werk is meesterlijk getemperd door een kostelijk bindende atmosfeer in het doek, terwijl ook het effen vloerkleed van een gevoelig grijs, kleur die meermalen terugkeert, ook in andere stillevens, een verbindende en rustgevende factor vormt.

Minder gedempt, minder tot een harmonie van ongeveer gelijkwaardige kleur gebracht is het stilleven: *Oude boeken*, een schilderij dat bij Kleykamp op een afstand van drie groote zalen ver, nog de aandacht trok door een briljante kleurpracht. Vuurroode boeken liggen vooraan op een felgroen kleed. Andere boeken op een soort schoorsteenplank geschikt, staan op een Chineesche lap waarin een even vlammende doch andere roode kleurnuance leeft. Nauw merkbaar is de stoel terzijde geschoven, groen van zitting waarop een opengeslagen boek ligt. Het is in dezen chaos van kleur, die, hoe ook oplaaiend en vlammend, niettemin beheerscht is en aan strenge wetten onderworpen, merkwaardig te constateeren dat er rust is in uitgedrukt. Dit

is de winst van het schildersleven dezer artieste. In vroeger jaren, toen ook haar kleur hevig bewogen was en hel, ontbrak er de eenheid in haar werk : de rust. Deze is er nu en, kent men het œuvre, dan is deze kleurorde zelfs in de



M. DE JONGE : Ontbijt.

reproducties in alle onderwerpen te onderkennen. Dikwijls neemt de schilderes in de laatste jaren een grijs tapijt onder haar kleurige op den grond uitgestalde stillevens. Dit grijs is in den *Uitdragerswinkel*, is in de *Oude boeken*. Het bleek der kunstenares noodig om een waardevolle fond te geven tegen het juichen harer op het uiterste gespannen kleurenscherpte. In de *Oude boeken* kan het rood niet méér het geelrood gloeiende van een vuur, het groen niet meer het wrange groen, van kopergroen naderen. Doch een evenwicht behoedde het schilderij voor een uit elkaar vallen en het grijze kleed bond alles schoon te samen.

Van kleur houdt ze, de kunstenares.

Meermalen schilderde ze de stolp waaronder de kleurige bladerbouquet zijn praal uitstraalt in doffe kleurlooze binnenhuizen. 't Is of ze zoo'n ding liefheeft om de felheid die het uitschatert, om de verassing van gloed die het in de klein burgerlijke en boersche woningen verspreidt.

Er is iets kinderlijks in zulk een stijve pronkerige bloemen-bouquet die onaantastbaar als een heiligenbeeld onder een stolp vertoeft. Wellicht zal freule de Jonge zulk een bloemenstolp nog eens geven in verstilde tonen, want heel haar schilderarbeid wijst naar een verstildheid gaandeweg. Men zie de

Rozen in een grijs potje (eigendom B[sse] de Negri). Hoe sober is 't geheel aangezien, hoe goed het doek afgesneden. Klankrijk zijn de kleuren in breede



M. DE JONGE: Jonge Jood.

penseelstreken neergeborsteld. Van de hand die zooveel machtiger werken ondernam voelt men in zulk een eenvoudig stilleven de vastheid, de knappe ervaring om het geziene te vatten in een synthetisch, gevoelig verband.

Zeer gevoelig is ook het simpele stilleven van wit tegen wit. Een heerlijke blankheid heerscht in dit doek. Het is de argeloosheid zelf in zijn samenstelling. Tegen een grijs-wit behang waar de leuning van een stoel nog juist tegen aan verschijnt, staat de gedekte tafelhoek. De ochtendmaaltijd is afgeloopen, het dienstmeisje is al aan 't wegruimen. Haar witte theedoek met rooden rand legt ze neer op den tafelkant. Een doosje lucifers met afgestreken houtjes liggen terzij. De Japansche kop kleurt bescheiden in al het wit en de diep donkere druiven en stilkleurige appels voltooien het gansche stilleven dat zijn aantrekkelijkheid dankt aan de precies juiste, de zuivere

toets èn dat blank uitstralende dat om een voorbeeld te noemen ook Paerels schilderarbeid soms in deze mate eigen is.

Behalve mooie naakten, een portret af en toe, is het toch vooral de stillevenarbeid van de kunstenares die de belangrijkheid van haar arbeid uitmaakt. Intusschen konden we niet nalaten het beeld van den jongen Jood bij de reproducties op te nemen. Het is zoo typisch, zulk een knappe synthese alweer, van wat als ras-eigenaardigs in zulk een jongen man broeit en leeft. Het overwegend geestelijke van den man, zit in het zwaar gedragen hoofd, in de uitdrukking der oogen. Meen niet dat ik dezen man als een geestelijk levende wil kenschetsen; slechts de *verhouding* tusschen hoofdwerk en handenwerk is bedoeld. Het is ongetwijfeld een handelaartje, deze jonge Jood Hij scharrelt wellicht in lompen; in elk geval doen zijn handen niet veel. Werken laat hij aan de anderen over. Hij droomt, peinst en heeft wel zooveel besef om door den dag te kruipen zonder erin te werken. Het portret is werkelijk prachtig van levende typeering en mooie schildering; als een lam vleugeltje is het vodje van een hand. Doch al praat zijn mond niet rad, droomer die hij is, toch juist nog genoeg om een broodje op te scharrelen: ook deze uitdrukking is in den loomen mond.

De tentoonstelling van jonkvrouw de Jonge bij Kleykamp was een ware verrassing. Dit werk van de te bescheiden kunstenaresse is meer en algemeener bekendheid waardig. Het is in zijn sterkte en heftigheid van kleur modern. In zijn gedegen bewerking, zijn grondige kennis er in getoond inderdaad — niet nieuwerwetsch. Met vluchtige impressies houdt de schilderes zich niet op. Het is altijd af en raak, soms zelfs ruw-raak!

Van de leerkrachten op de Amsterdamsche Academie die zij bezocht, noemt zij met voorliefde Allebé. Mensch en kunstenaar waren één; het is een verkwikking hem gekend te hebben, getuigt de schilderes. Andere leermeesters noemt zij niet. Monnickendam, aan haar internationaal schildersatelier als leerkracht verbonden geweest, is een geweldig knappe schilder, erkent zij, in niet verflauwende bewondering. Zijn invloed op haar arbeid lijkt ons geheel en al tot het verleden te hooren. Na de kracht van Monnickendams kleur gekend te hebben, van dit gansche felle palet is het aan haar vrouwelijken aard gelaten gevoelsklanken hierin te vinden. Naar een steeds inniger besef van kleur- en gedachtenoverdracht, van schoonheid en gevoelsleven zien wij de kunstenares de Jonge steeds meer neigen.

ALBERTINE DRAAYER-DE HAAS.





EEN PORTRET VAN DANIËL MYTENS



E National Gallery te Londen heeft onlangs een belangrijk werk aangeworven van den Hollandschen schilder Daniël Mytens (1590? — 1642) welke, waarschijnlijk omstreeks 1614 in Engeland aangekomen, aldaar tot 1634 en 1635 heeft gewerkt. Dit levensgroote portret, te voeten uit, rechtstaande, in zwart zijden wambuis en broek, hel vermiljoenen kousen en geelbruine schoenen, werd geveild bij Christie's in November 1919, met de schilderijen uit Hamilton Palace. Het droeg het etiket « John, 1st Marquess of Hamilton » en was toegeschreven aan Marcus Gheeraerts (1561-1635). Ongetwijfeld had het stuk vele geslachten lang onder den naam van *John, 1st Marquess* (1532-1604) een luisterrijken rol gespeeld onder de familieportretten van Hamilton Palace. Een blik op het portret leert ons echter, dat de afgebeelde een jongeling is van omstreeks twintig jaar, in een costuum van de jaren 1620-25. En een tweede blik bewijst even duidelijk dat de schilder een heel andere is dan de betrekkelijk primitieve Gheeraerts, die zijn leven lang in ruime mate de vormelijke stijfheid behield, het vlakke modelé en de koelheid van de Engelsche miniaturisten, bij wier stijl de zijne zich aansloot.

De karakteristiek van dit portret is het moderne uitzicht in vergelijking met Gheeraerts, de vrije en zwierige streek van den borstel, en het stevige, naar voren tredend modelé van hoofd en handen. Even sterk uitgesproken is het Nederlandsche karakter van dit portret. Het is, in één woord, een door en door typisch exempel van Daniël Mytens, die een leerling schijnt geweest te zijn van Mierevelt, deel uit maakte van de Haagsche Gilde in 1610, en stellig den invloed van Rubens onderging. Die invloed blijkt zóó overtuigend uit zijn werk, dat men niet zonder reden mag veronderstellen, dat hij in Rubens' werkplaats arbeidde, juist vóór zijn vertrek naar Engeland, omstreeks 1614.

In Engeland verwierf Mytens een hooge positie en een uitgebreide praktijk, als hofschilder van Charles I en portretschilder van de hooge wereld. Alleen de overkomst van een veel begaafder meester uit Antwerpen Antoon

Van Dyck — verdrong Mytens uit zijn hooge betrekking, en zond hem omstreeks 1635 terug naar Holland.

Zijn Engelsch werk kan men in twee hoofdgroepen verdeelen. Het vroegere werk, waarvan de *Duke of Hamilton* der National Gallery een typisch voorbeeld is, vertoont den invloed zijner Nederlandsche opleiding, zoover het karakter zijner modellen betreft, en, voornamelijk in de schildering der handen, Rubens' invloed. Het latere werk toont aan dat Mytens beïnvloed werd door van Dyck, die zich, zooals onze lezers weten, in 1632 in Engeland vestigde. Aangezien we zulks niet te dezer plaatse met fotografieën kunnen aantoonen, zullen we enkel zeggen dat in zekere Engelsche particuliere verzamelingen, late werken van Mytens tot heden toe worden toegeschreven aan Van Dyck. Vrij goed bekende voorbeelden in Engeland van zijn eerste manier kunnen we hier even vermelden : *James, 3rd Marquess and 1st Duke of Hamilton*, te Hampton Court ; *George Villiers, Duke of Buckingham*, Hampton Court : *Een Ridder van den Kouseband*, Hampton Court ; zijn *Eigen Portret*, ter zelfder plaatse ; *William, 2d Duke of Hamilton*, te Edinburgh, en portretten van Charles I te New-York, in de National Portrait Gallery te Londen, en het Museum te Turijn. Dank aan de vrijgevigheid der welbekende kunsthandelaren, de Heeren Agnew, kan een nieuwe Mytens bij dit lijstje gemakkelijk toegankelijke werken gevoegd worden : het hier besproken portret van *James, 1st Duke of Hamilton*, thans in de National Gallery.

Een woord over den afgebeelde moge hier een plaats vinden. Geboren in 1606 erfde hij het markiezaat in 1625, en het is zeer waarschijnlijk dat Mytens op dat oogenblik het onderhavige portret schilderde. In 1631-32 voerde hij 6000 man aan tot bijstand van Gustaaf Adolf, en deed zich later opmerken als Charles I's Commissaris bij de onlusten der Schotsche Presbyterianen, in 1637-38, en in de volgende politieke beroeringen. Gedurende den Burgeroorlog werd hij door Charles I gevangen genomen, zoo twijfelachtig waren zijn sympathieën ; maar in 1648 viel hij in Engeland om Charles' wille, en werd teenemaal verslagen door Cromwell te Preston, en daar in 1649 ter dood gebracht.

C. H. COLLINS BAKER.





DANIËL MYTENS : Portret van James, 3e Markies en 1e Hertog van Hamilton.
(National Gallery, Londen).



HET CONGO-MONUMENT DOOR THOMAS VINÇOTTE



IN het Park van het Jubeljaar, te Brussel, werd onlangs een gedenkteeken onthuld, gewijd aan de eerste Belgische baanbrekers in Congo. Het is het belangrijkste en volledigste monument in beeldhouwwerk van het land. Reeds elders hebben wij er de harmonische opvatting en de forsche uitvoering van geprezen [1], doch nu het houten omhulsel gevallen is willen wij het nogmaals beschouwen in al zijn eenvoud en adel, zooals het spreekt tot de massa, zooals het baadt in het licht en de schaduw van het trillende geboomte.

Het grondplan vertoont een naar voren gebogen lijn. Dit is, voor werken van dien aard, wel de beste schikking, omdat zij het oog in staat stelt het geheel met één blik te omvatten, en de verhoudingen, de hoedanigheden van rythme en evenwicht te beoordeelen ; wij zouden die schikking ook wenschen voor het monument van den Arbeid van Constantin Meunier : de groote scheppingen *de Nijverheid*, *de Mijn*, *de Oogst* en *de Haven* gevat in een sobere architectuur, zouden als de strofen zijn van een heerlijk gedicht, gescandeerd door de statige figuren van de *Moeder*, den *Grijsaard*, den *Werkman*, den *Puddler* en den *Mijnwerker* en bekroond door de hoopvolle figuur van den *Zaaier*.

Vinçotte heeft de decoratieve waarde van de gebogen lijn ten nutte gemaakt, en er alle mogelijke partij uit getrokken ; met zorg heeft hij gestreefd naar het sierlijke evenwicht der massa's, welke tegen elkaar opwegen en het oog een indruk geven van rust en volkomen stabiliteit. Hij heeft dit grondplan ontworpen en gewild. Men weet, namelijk, dat de opdracht tot het uitvoeren van dit monument hem in andere voorwaarden gegeven werd, dan doorgaans gelden voor officieele bestellingen. Men heeft geen dier wedstrijden uitgeschreven, waaraan geen kunstenaars van zekeren rang en zekeren leeftijd nog deel nemen, omdat zij zulks beneden hunne waardigheid achten, en liefst de vrije hand laten aan jongere talenten, die soms rijk zijn aan beloften, maar niet

[1] Marguerite Devigne : Thomas Vinçotte, (Collection « Les grands Belges », 1919).

steeds genoegzaam gevormd zijn om werken van blijvende beteekenis uit te voeren; doch men heeft met oordeel een vanouds beproefd kunstenaar uitgekozen, wiens loopbaan, veredeld door een voortdurend streven naar eerlijkheid en oprechtheid, een dergelijke bekroning verdiende. Men had vertrouwen in hem, en hij heeft dit vertrouwen gerechtvaardigd; en, om dit vertrouwen nog meer te bevestigen, heeft men hem vrij gelaten in de leiding van heel de onderneming, en heeft de bouwmeester Acker uitsluitend volgens zijne aanwijzingen gewerkt.

Midden in het halfrond, door het voetstuk beschreven, opent zich het bekken eener fontein. Daarbij is een jonge, slanke en gespierde neger, die den Congo verpersoonlijkt, behagelijk uitgestrekt in het hooge, tropische gras; maar die figuur heeft niets van een gewone, koude allegorie: het is inderdaad een portret, ter nauwernood iets gewijzigd en gestyliseerd ten behoeve van zijn decoratieve rol. Zoo ook is het gras om hem heen buigzaam, dichtgewassen, sappig, en bruist en siddert het in den wind. Nabij den neger slingert een krokodil zijn geschubd lichaam. Dit brok vormt een soort voetstuk voor de massa van het monument en tevens is het als een inleiding tot het historische verhaal, dat zich hooger ontvouwt, als een begeesterend tafereel van het vruchtbare en prachtige Afrika, met zijn rijkdommen en heimelijke gevaren.

Boven dit paneel ontrolt zich dus een grootsch hoog-relief, dat een overzicht geeft van de geschiedenis der Belgische bedrijvigheid in Congo; deze lange, beweeglijke fries, wordt door de eenvoudige lijnen der architectuur omlijst. Van rechts naar links trekt een optocht van negers met hunne vrouwen en kinderen voorbij; zij richten hunne schreden tot een groep figuren, die hen afwachten en ontvangen. Deze figuren zijn magistraten en rechters, welke hun werk van vrede en rechtvaardigheid volbrengen te midden van de onwetende bevolking. Een missionaris vergezelt de zwarten, en heft het kruisbeeld boven hunne hoofden, ten teeken dat naast de pogingen der burgerlijke overheid, ook de godsdienst zijn vertroosting brengt. Zoo worden in die groote, gemeenschappelijke actie, de rollen verdeeld, zooals ook herinnerd wordt aan de middelen, door België aangewend om de levensvoorwaarden te verbeteren van het volk, waarvan het de toekomst in handen genomen had.

Dit relief vormt ook een tafereel, — afgewisseld en verlevendigd door de beweging der golvende, voortschrijdende schare. Het zijn geen onbeweeglijke, poseerende figuren; het is een menigte met veelvuldige en afgewisselde bewegingen. Aan 't einde van den optocht, rechts, bukt zich een neger om den last op te heffen, dien hij dragen moet; hij staat ongeveer in de houding van den Discobolus; zijn gestalte is gebogen, gespannen, zijne spieren zwellen; zijn gebaar duurt slechts één oogenblik, hij gaat zich weer oprichten en zijn weg vervolgen, maar al het zwierige en slanke in deze beweging heeft de beeldhouwer vastgehouden. Met juistheid heeft hij het verschillende uitzicht weergegeven van de stoffen, de huid, de vaste oppervlakten, de beweeglijke



THOMAS VINÇOTTE Het Congo-Monument.
Details (Het Vaderland. — Congo).
(Park van het Jubeljaar, Brussel).

THOMAS VINÇOTTE : Het Congo-Monument. (Detail : de Belgische werking in Congo).
(Park van het Jubeljaar, Brussel).

diepten van de gewassen, en zoo heeft hij zijne techniek in het oneindige afgewisseld. Men moet de oppervlakte van een werk als dit relief gezien hebben, zooals het, hoogst correct, door een bekwaam « praticien » werd afgeleverd, en zooals het daarna geheel door de hand van den meester zelf werd herval en hertoetst, om te begrijpen wat de kennis van den « stiel » bij een beeldhouwer aan de waarde der conceptie toevoegen kan. De kunstenaar die zijn werk heeft laten aanleggen, maar die in staat is het zelf te voltooien, neemt er de bevroren oppervlakte van weg; hij bewerkt het, zet het accent en uitdrukking bij, doet het spreken, en geeft het in één woord een ziel. Vinçotte is éen en zeventig jaar oud, en onttrekt zich gaarne, met een vermakelijke en wat ondeugende luiheid, aan de vermoeinissen van recepties en plechtigheden, maar aan vuur en ijver in zijn werk heeft hij niets verloren. Sedert 1911, toen het werk hem werd opgedragen, door de oorlogsjaren heen — toen de meester zich, onder het oog der Feldgrauen met een model in zijn houten loods kwam opsluiten en er in slaagde om de bitterheid zijner gedachten onder den zwaren arbeid met den beitel te vergeten — van toen af heeft de meester niet opgehouden zijn werk te volmaken. Wij hebben hem met onvermoeide nauwgezetheid de buigzame lijn van een silhouët zien verbeteren, naaktpartijen en draperieën zien hertoetsen, en ook werken in de achtergronden, die hij vol atmosfeer en kleur wenschte. De rol van scheppend kunstenaar is hem niet voldoende : hij is ook de « praticien » zijner werken, d. w. z. de ontwerper en de uitvoerder tevens. En, bij het beschouwen van het Congo-Monument heeft men dan ook niet dien indruk van ontgoocheling, dien ons zoo vaak bevangt bij goed opgevatte werken, welke echter uitgevoerd werden door werklieden, die niet geven konden wat ze niet in zich hadden ; men voelt dat dit monument algeheel toebehoort aan den meester die het heeft ontworpen, die het heeft bedacht, en die het heeft onderteekend na het, om zoo te zeggen te hebben medegeleefd.

Het hoog-relief, dat zich over heel de breedte van het gedenkteeken uitstrekt, wordt aan beide uiteinden geflankeerd door groepen waarin de meest ontroerende en meest roemrijke feiten uit de geschiedenis van Belgisch Congo worden herdacht : de veldtocht van Dhanis tegen de slavendrijvers en de opoffering van sergeant de Bruyn.

Met een vlugge en juiste beweging steekt Dhanis den sabel terug in de scheede, den voet rustend op het hoofd van een Arabier dien hij verslagen heeft, en die het ras der handelaars in menschenvleesch vertegenwoordigt ; in den achtergrond, boven zijn hoofd, wiegen en ritselen groote bladeren van wortelboomen. Het is een mooie, stevige, expressieve en flink op haar beenen staande figuur.

De tweede groep is rustiger en toch dramatischer. De actie wordt hier slechts voorgevoeld en in het mysterie waarin zij verscholen blijft, wordt zij ook tragischer. Luitenant Lippens is neergezakt, de hand geklemd om den schouderriem van den sergeant die hem ondersteunt ; terwijl de gewonde,



THOMAS VINÇOTTE : Het Congo-Monument.
(Detail : groep Dhanis).
(Park van het Jubeljaar, Brussel).



THOMAS VINÇOTTE : Het Congo-Monument.
(Detail : groep Sergeant De Bruyn).
(Park van het Jubeljaar, Brussel).

het hoofd achterover, zijn krachten verliest en zijn lichaam laat hellen, rust De Bruyn met de knie op de rots, waarop de stervende gezeten is, en houdt zijn geweer bij den loop, gereed om het als een knots te zwaaien. Hij handelt niet, maar wacht het oogenblik der handeling af. Groote, diep uitgesneden palmbláren overwuiven hem ; om hem heen raadt men het kreupelhout met zijn hinderlagen, met zijn loerende negers, hun aanstaande sprong, de nuttelooze strijd.... en met ontroering denkt men aan den ongeweten en bovenmenschelijken moed van dien kleinen Vlaamschen sergeant, van dien voorganger onzer « Jassen »....

Naast deze tragische figuren van zoo hooge beteekenis, moest ook de gedachte, waarvoor deze helden hun offer brachten, worden gesymboliseerd. We zien dan ook het Vaderland, in een soort apotheose verschijnen op het bovengedeelte van het monument. Het is een jonge vrouw met edele vormen, een zacht gelaat, zich neerbuigend tot een geknielde negerin, welke haar jongstgeborene, als in een wieg in hare armen vooruitsteekt. Een ander negertje, tegenover zijne moeder, heft zich op om Belgica bloemen aan te bieden.

Deze groep is de eenige, die in dit ensemble een eigenlijk allegorisch karakter heeft. Elders heeft Vinçotte, om de heldendeugd van onze landgenooten te verheerlijken, op synthetische wijze werkelijke gebeurtenissen weergegeven. Aldus heeft het monument niets van het koud-conventioneele van zoovele werken van dien aard. Het beschavingswerk der eerste colonisten van den Congo wordt verheerlijkt door beelden van een bepaalde beteekenis, die werkelijke feiten in herinnering brengen waarvan de roem nog geenszins verzwakt is. Deze opvatting is nieuw, zooals ook, in het levenswerk van Vinçotte, de wijze nieuw is, waarop dit werk werd behandeld. Het gedenkteeken is in Franschen steen uitgevoerd, en natuurlijkerwijze is de behandeling ook breeder dan in marmeren beeldhouwwerk. Het schijnt echter wel dat in dit werk, dat zijne lange en vruchtbare loopbaan bekroont, Vinçotte, meer dan vroeger, zijn eigen persoonlijkheid heeft willen vertoonen, die krachtiger en vuriger is, dan hij het doorgaans heeft willen bekennen. Hiermede zij niet gezegd, dat hij zich steeds geweld zou hebben aangedaan. Meestal heeft hij zich boven alle beslommeringen in zake stofuitdrukking verheven, en streefde hij er enkel naar om zijne visie in haar wezenlijkste trekken vast te houden. Zie, bij voorbeeld, zijn laatste borstbeelden van Koning Leopold II en van de Koningin Maria-Henrietta ; zie ook zijne veel vroegere werken, zooals het *Geitenbokje* in het Museum te Antwerpen, het bas-relief der *Muziek*, aan den gevel van het Museum te Brussel, het Standbeeld van Anneessens op de Fontainas-plaats te Brussel, en van veel later tijd, de tweespannen op den gevel van het Antwerpsch Museum, en het fronton van het Paleis des Konings te Brussel, dat door de ongunstige belichting van den gevel zoo weinig tot zijn recht komt. In al deze beeldhouwwerken, en in een groot aantal van die heerlijke portretten, die Vinçotte een zijner minst

betwistbare aanspraken op het meesterschap verleenen, is de factuur vlot, trillend, gespierd. Maar nergens is ze dit meer dan hier, waar de zeer ver gedreven behandeling van zekere onderdeelen nog meer uitkomt door de gewilde soberheid hunner omgeving. Ook draagt dit, door zijne beteekenis en zijn belang waarlijk definitieve werk, een treffenden stempel van frischheid en leven. De kunstenaar, die het, na vruchtbaren en door een rechtmatigen bijval bekroonden arbeid, voltooid heeft, legde er zijn warmste uiting in van geestdrift en overtuiging, gelukkig als hij was om zijn kunst in haar hoogsten bloei te laten ontluiken.

Wij begroeten dit monument dan ook als een der heerlijkste beeldhouwwerken waarmede ons kunstpatrimonium in den tegenwoordigen tijd werd verrijkt, en wij brengen met zoovelen, hulde aan hem, die door de meest bevoegden beschouwd wordt als een meester die ons land tot eer strekt en die, door de eerlijkheid en de gestadigheid zijner inspanning, zijn plaats verdient naast Constantin Meunier en Jef Lambeaux, de groote voorgangers onzer hedendaagsche school.

MARGUERITE DEVIGNE.





HET PORTRET VAN JACOBUS ZAFFIUS DOOR FRANS HALS



N een Engelschen kunsthandel bevond zich het portret van Jacobus Zaffius, geschilderd door Frans Hals. Frits Lugt maakte ons er attent op, in zeer enthousiaste bewoordingen.

In het werk over Hals van Binder-Bode, wordt een portret van Zaffius gerangschikt onder de verloren gegane werken van den meester, waarvan het bestaan alleen bekend is door een gravure van J. van de Velde. Door vergelijking met deze gravure kwam men tot de overtuiging dat het portret in den Engelschen kunsthandel dat van Zaffius is.

Dr Hofstede de Groot nam op zich het portret uit Londen mee te nemen, waarna getracht zou worden, zoo de beeltenis aan de verwachtingen beantwoordde, het schilderij voor het Frans Halsmuseum in eigendom te verkrijgen.

Van groot belang was het bezit van dit schilderij te achten voor de collectie van de Spaarnestad, wijl het in 1611 geschilderd werd, alzoo 5 jaar vroeger dan de oudstbekende werken van Hals, en omdat de voorgestelde een figuur van beteekenis was geweest in Haarlem.

In het Nieuwe Biografische Woordenboek komt van de hand van Dr Hensen het volgende voor over dezen merkwaardigen man :

Jacobus Zaffius, geboren te Amsterdam ? gestorven te Haarlem 19 Januari 1610. Was in 1567 Prior te Heilo, waar door hem handschriften werden verlucht.

Hij maakte o.a. miniaturen voor het brevier van den Bisschop van Haarlem.

1571. 1e Proost en Aartsdiaken van het Haarlemsche Kapittel. Maakte in 1572 het beleg van Haarlem mee als plaatsvervanger van den Bisschop, die vluchten moest.

Was, met levensgevaar, getuige van het geweld en den roof in de St-Bavo in 1570.

Weigert in 1581 de bezittingen van de Katholieke Kerk op te geven aan de Staten ; werd daarvoor in gijzeling gesteld in den Haag. Hij weigert Philips II af te zweren.



FRANS HALS . Portret van Jacobus Zaffius.
(Frans Halsmuseum, Haarlem).

Uit zijn copieboek blijkt dat hij verschillende kostbaarheden, aan de kerk toebehoorend en door ijverige Katholieken bewaard, in ontvangst heeft genomen en voor vervreemding heeft behoed. In 1609 werd door Zaffius het Hofje *De vijf Kameren*, thans Frans Loen Hofje, gesticht, in hetwelk, op een steenen plaat, zijn naam voorkomt. (Zie verder Schrevelius, Brom, de acta capitoli en het copieboek in het oud archief van den Bisschop van Haarlem).



FRANS HALS . Portret van Jacobus Zaffius.
Naar de prent van J. van de Velde.

Er was dus reden voor om te trachten de hand op dit pas ontdekte werk te leggen.

Het bleek Dr C. Hofstede de Groot al dadelijk, bij zijn bezoek in Londen, dat het schilderij een echte Hals was, hetwelk hij dan ook naar Holland meenam.

Het portret stelt Zaffius voor, naar links gekeerd, een zwart fluweelen calotje op het hoofd, waar onderuit wat grijze haren pieken. Hij is gekleed in zwart gewaad, met bruin bont omzoomden zwarten mantel. Een liggende, omgekrulde, witte kraag scheidt het hoofd van den romp.

Scherp als van een havik zien de felle oogen den beschouwer aan, die in dezen grimmigen kop een onverzettelijken geest vermoedt van een zeer krachtige persoonlijkheid. Onder den groven gebogen neus trekt scheef de mond; rood streept de onderlip tusschen den stoppeligen snor en den strepigen baard.

Links op den achtergrond bevindt zich het wapen van Zaffius: een springende bok, met het onderschrift: ætatis suæ. 77. A° 1611.

Het portret is niet gesigneerd. Het is er daarom niet minder echt om, daar Hals met iederen penseelstreek zijn naam neerschreef, zoo typeerend is die voor den meester.

Dr A. Bredius, Prof. Dr W. Martin en F. Schmidt-Degener, zij allen waren, evenals wij zelf, dan ook overtuigd met een echten Hals te doen te hebben, die zeer zeker niet weder de zee moest oversteken.

Verwacht werd dat er in Holland wel kunstliefhebbers te vinden zouden zijn, die het hunne zouden bijdragen om het tijdelijk verblijf in het Frans Halsmuseum in een voortdurend te doen veranderen.

Deze verwachting werd niet teleurgesteld. De Heer en Mevrouw Philips-de Jongh te Eindhoven schonken dit buitengewoon belangrijke werk van den meester, op niet genoeg te roemen royale wijze, aan het Frans Halsmuseum, waardoor zij zich niet alleen den dank van de Gemeente Haarlem, maar tevens dien van alle bewonderaars van Hals in het geheele land verwierven.

Vergelijken wij dit portret met dat door J. Van de Velde in 1630 gegraveerd, dan vinden wij dat de kop en het bovengedeelte van den romp bij beide precies gelijk zijn.

Van de Velde phantaseerde er handen, een stoel, een doodskop en een tafel bij, en bracht rechts in het fond een grooter wapen van den priester aan met Aeta 84 er onder. Het is alzoo vervaardigd in het sterftejaar van Zaffius, 1610.

Vermoedelijk werd de gravure op bestelling gemaakt, nadat de priester gestorven was.

Uit 1616 dateert het schutterstuk van Frans Hals, dat twee jaar geleden gereinigd werd, *Maaltijd van officieren van den St-Jorisdoelen.*

Van wat Hals vóór 1616 vervaardigde viel tot nu toe niets meer te aanschouwen. Gravures, gestoken naar schilderijen, nu gedateerd, bewijzen echter dat de groote Haarlemsche meester voor dien tijd, hij was toen 32 of 36 jaar, geschilderd heeft.

Het portret van Zaffius brengt ons in kennis met wat hij 5 jaar eerder maakte. Het toont ons dat hij toen al precies even virtuoos den borstel hanteerde als in lateren tijd. Alleen in de kleur is verschil. De schaduwen zijn donkerder aangegeven, zijn zwarter dan in het schutterstuk van 1616.

De tegenstelling van licht en donker is krasser uitgedrukt, harder staan de kleuren tegen elkaar.

Laat ons hopen dat weldra nog meer van Hals' werken voor den dag komen, opdat nog eenmaal een volledig beeld van 's meesters ontwikkeling gegeven worde, van het begin van zijn loopbaan af, tot dat zijn vermoeide hand het penseel nederlegde, na dit zoo lang en zoo voorbeeldig te hebben gevoerd.

G. D. Gratama





EEN ONTDEKKING



EEDS sedert onheuglijken tijd bevond zich in het magazijn van 't Nationaal Museum te Palermo een paneel, voorstellende de «Madonna» met het Kind, vergezeld van jeugdige engelen, waarvan de figuren zóó afdoende waren overgeschilderd, dat het geheel twijfelachtig was tot welke school het schilderij kon gerekend worden. De zeer fijne en zorgvuldige behandeling van den achtergrond: een teeder getint kerkinterieur, bracht den directeur van het Museum, Prof. Gabrici op de gedachte, of onder de slechte overschildering en de dik-vuile vernislaag niet «iets goeds» verborgen kon zijn. Het stuk werd dus toevertrouwd aan een bekwaam restaurateur, den heer V. Mameli, die voor andere werkzaamheden in Januari 1920 naar Palermo was overgekomen, in dienst der Italiaansche Regeering. — Het schilderij werd voorzichtig van allen aanslag en verdere ongerechtigheden ontdaan, en wat er voor den dag kwam, bleek alleszins de moeite waard te wezen. Nevenstaande afbeelding toont het paneel, zooals het thans in het Museum te Palermo hangt; terecht op een eereplaats.

't Geldt inderdaad een meesterwerk, dat ter plaatse aan Quinten Metsys werd toegeschreven en dat op oogenschijnlijk goede gronden. Echter moet men veeleer aannemen dat hier een werk aan den dag is gekomen van een smijdiger meester, die Metsys zéér na staat, maar tot dusver niet «gedetermineerd» werd. — Ofschoon de «Madonna» van een edel en wel puur-primitief (van Eyck-achtig) voorkomen is, volstaat een enkele blik op het bijwerk om ons te overtuigen, dat wij hier te maken hebben met een stuk dat nà 1500 ontstaan is. Het kan met voldoende zekerheid op omstreeks 1510 worden gedateerd. In menig opzicht, maar vooral wat het ornament betreft, komt het paneel overeen met de *Aanbidding der koningen*, in de verzameling Kann te Parijs, door Jean de Bosschere aan Quinten Metsys gegeven, doch hem sedert door Max Friedländer onthouden. Verder hebben wij in de engelfiguren een inderdaad opmerkelijk en vrij zuivere analogie met de knapen op het St-Anna-altaar in het Museum te Brussel. Naar wij vernemen heeft deze laatste overeenkomst en de vergelijking der gestes aanleiding gegeven tot de toeschrijving aan den grooten Brabantschen meester. De lezer kan de details, waarom het hier gaat, zelf gemakkelijk terugvinden. Zeer dicht bij

Q. Metsys zijn wij in elk geval, al wijst de deskundige en omstandige beschrijving nóch op zijn schilderwijze, nóch op zijn palet.

De kleuren, zooals die werden meegedeeld, zijn de volgende: mantel der Madonna, krachtig en diep karmozijn; gewaad van den engel links, groen met bleek-roode reflexen (changeant); gewaden der zingende engelen rechts, licht-geel en zeer bleek-blauw; de architectuur, waar schaduw is, onder 't gewelf, blauw-paars en koel, in den lichten achtergrond rozig-purper.

Het schilderij is circa 60 cm. hoog.

Met deze «aanwinst» bezit het Museum te Palermo, naast andere Vlaamsche werken, *twee* semi-primitieve meesterwerken van zeer bijzondere waarde: het tweede is het beroemde *triptychon Malvagna,* autentiek werk van den jongen Jan Gossaert Mabuse.

Rome, Februari 1920 G. J. H.





ONBEKEND MEESTER, omstreeks 1540 (School van Quinten Metsys)
Madonna met het kind, door engelen omringd.
(Museo Nazionale, Palermo).



KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

MUSEA & VERZAMELINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



RIJKSMUSEUM De nieuwe zending van den heer Drucker (voorloopig als bruikleen) is uitgebreid en veel-verscheiden; een. ruime hoeveelheid oud-Engelsche meubelen, tapijtwerken en antiek porcelein vergezelde de schilderijen en teekeningen. Tot heden bevatte de Drucker-afdeeling nagenoeg uitsluitend werken van Jacob en Willem Maris, Israëls, Mauve en Poggenbeek. De jongste zending toont echter aan, dat de heer Drucker ook wel kunst van andere reputaties uit hetzelfde tijdperk verzamelde, als van Bosboom, Bauer, Breitner en Isaac Israëls. Daarbij waren nog verscheidene producten van den engelschen dierschilder Swan en enkele werken van Toorop, Dysselhoff en Tholen, die tot een jongere generatie te rekenen zijn. Wel kan het blijken uit de talrijke aquarellen van Jacob Maris bij de nieuwe zending, dat de ijverige verzamelaar voor dien meester uit de Haagsche School een bijzondere voorliefde had.

Een twintigtal jaren geleden zou alleen reeds een expositie van de Marissen, die zich thans in de Drucker-zalen bevinden, de kunstlievende wereld in verrukking hebben gebracht! Het jongere geslacht echter is critischer gestemd tegenover deze kunst komen te staan. Ieder en tijd is het eigen lichtvaardig te versmaden, waaraan een vorige geslacht zich over-verzadigd heeft; zoo er voorheen een overmaat aan waardeering is geweest, wordt er door menigeen nu reeds onbillijk en ondankbaar daaraan te kort geschoten.

Intusschen, daar zijn er nog velen, die, afkeerig van al wat daarna kwam, in het verledene voortleven althans dit voorwenden. En dan is juist van den kant dier getrouwen de vrijwel koele ontvangst van deze voor hen toch zeker hoogst verheugende nieuwe vermeerdering aan de collectie-Drucker, wel wat verwonderlijk! Die ruime hoeveelheid werken van Bosboom, Bauer en Breitner, als een verrassende toevoeging aan de rijke verzameling-Drucker, is er toch zeker wel naar om hen als vroeger in opgetogenheid te brengen. Al was het dan alleen maar om de Breitner's!

Het tiental werken van dezen eens zoo uitbundig gevierden schilder, waarmee het Rijksmuseum nu verrijkt is, maakt zeker wel het hoofdbestanddeel van de nieuwe zending uit. Een aanzienlijk tekort in de afdeeling Moderne kunst is daarmee eindelijk aangevuld. We worden ermee teruggevoerd naar de jubeltijden van het hollandsch impressionnisme en de vergeten uren bij een telkens sensationneele verschijning op tentoonstellingen worden ons weer voor den geest geroepen. Deze schilderijen zijn ons alle oude bekenden, maar de nieuwe ontmoeting is des te treffender — niet tot een sentimenteele koestering van dierbare herinneringen aan een tijd die in 't verleden ligt, maar omdat we ervaren, dat deze kunst als voorheen nog de macht heeft op ons in te werken! Ze laat zich nu objectiever beoordeelen en, niet meer binnen de sfeer van de vroegere verheerlijking, rechter op hare waarde schatten.

Met dit tiental werken hebben we tevens een veelzijdige representatie van Breitner. Hij is er als de schilder van het Amsterdamsche stads- en havenleven, van militaire stukken en — met het Japansche meisje liggend op een sofa — als figuur- en interieurschilder. Hij is er als schilder en als aquarellist, hij is er met schetsmatig en met geacheveerd werk. Maar hoe verschillend ook van onderwerp en van uitvoering, we herkennen overal in de daad dezelfde triomfeerende koenheid, waarmede Breitner's kunst, naar het uiterlijk, — als die van Frans Hals — te kenmerken is.

Hier treft, als schetsmatig werk, allereerst een prachtige opzet van het Rokin — van boven af gezien. Het nog al groote doek is als in een siddering van drift met vollen borstel geschilderd. Indien we dit een schets willen noemen, is daaronder toch wel wat anders te verstaan dan een ontwerp, een voorhandsche schematische aanduiding van de algemeene lijn- en kleurwerking!

Want het is niet een schilderwerk in wording, het is in zich zelf kompleet. Het is boordevol van kleur voor wien de beteekenis begrijpt, den zin weet te lezen, uit al die onberedeneerde achtelooze, maar intuïtieve toetsen en vegen. Dit is om de « peinture » wel het weligste van de reeks; in zijn rijke onderscheidenheid van doffe kleuren en tinten, die het heele doek als overvloeien, herkennen we volkomen de uiting van het schildersinstinct: Breitner. Het is zuiver impressionnisme, maar toch, is het wel méér dan de verwerking van een vluchtige, zij 't dan intense, verrukking. Het is ook een visie, een verbeelding van een stadsgedeelte, waar oude huizen met hun tuitelende gevels elkaar schragen tot een donkerend blok, dat in ordelooze vormen en met grillige schoorsteenpijpen silhouëtteert tegen de lucht — een stadsgedaante, zooals sinds vroegste heugenis Amsterdammers het kennen.

En dan, met dezelfde drift, maar ingehouden nu, is geschilderd het Japansche meisje. De penseelvoering heeft hier geenszins een onstuimig karakter, is niettemin in al haar bewegingen en accenten even wakker en koen. Behoedzaam lijkt dit schilderijtje geschilderd; kleur voor kleur werd er in-gevoegd als een mozaïekwerk van schoone toon- en kleurwaarden. Het is of Breitner nu eens een tot aller bevrediging technisch-wel verzorgd en ver-doorgevoerd schilderijtje heeft willen maken. Waarschijnlijker echter is het, dat het onderwerp zelf er hem aanleiding toe gaf, dat hij er behagen in vond al die oog-bekoorlijkheden in de stoffen en tapijten, waarmee het figuurtje en de omgeving opgetooid werden in het rustige, stille kamerlicht, te schikken en te verbinden tot een verscheiden, tintelend kleurenspel. Ook dit schilderijtje is een volheid, maar de overvloed aan picturale kostelijkheden werd nu niet kwistig uitgestrooid, maar keurig toegemeten. Het is als schilderwerk het meest voltooide, het fijnst-bezenuwde van de collectie.

Wat de kunst van Breitner inhoudt en welk een altijd nog overrompelende macht zijn schildertalent bezit, het kan uit dit stadsgezicht en uit dit figuurstuk op zeer verschillende wijze blijken. Maar daar zijn er nog andere, ons van ouds welbekend en die ook nog heden stand houden als heugelijkheden bij de zegepralende beweging der hollandsche schilderkunst in de vorige eeuw.

Daar is het groote gezicht aan het Y tegen den avond, met dat blauwe roer van een der tjalken (deze aanduiding zal bij velen de herinnering er aan opwekken) die op den voorgrond naast elkaar gerijd liggen. Een witte schuit met rooden voorsteven, een paaltje met wit-geverfden kop in 't sombere water, hier en daar een schelgroen van een roef, komen nog los uit de dommeling van avond-tinten in het laatste, verkwijnende licht van den dag. Daarachter, als een nevelbeeld, het rosse zeeschip hoog op het water, tegen een lucht, dik en ros-achtig grijs. Dit is een van Breitner's kapitale werken, een waaraan waarschijnlijk langdurig geploeterd werd, wellicht met herhaaldelijke wijzigingen; een « geval », waaraan hij zich vastklampte, een eerste « impressie » die na herhaalde terugkeer tot de werkelijkheid, telkens ver-

diept en vervolledigd werd tot de eindelijke serreerende samenvatting van het totale beeld.

Een overeenkomstige doorwerking en verwerking van uit een telkens verlevendigde impressie, kan nog sterker blijken uit het gezicht op het Singel — hoek Paleisstraat — met sneeuw, dat echter meer den indruk maakt rechtstreeks naar de natuur geschilderd te zijn. Want op het accidenteele in die veelheid van kleur- en toonwaarden en karakterteekenen — gespeurd uit de gevels der huizen, met hun verscheidenheid van vensternissen, de besneeuwde straat en boomen, etc — werd hier meer den nadruk gelegd. Als compositie is het zeker niet zoo belangrijk als het vorige; het is minder een visionnaire, méér een objectieve uitbeelding, die broksgewijze te genieten is.

Grooter gezien — en óverzien — als plaatselijke verschijning van het grootestads-leven, is dan weer de groote aquarel met de rustende trampaarden op den Dam. Een sujet door Breitner herhaaldelijk ondernomen. De indeeling is eigenaardig, als toevallig gegrepen, gesneden, uit dat kaleidoskopische schouwspel van het verkeer in het hart der stad. Het is slechts een fragment daarvan.

Het gezichtsveld wordt bijna geheel ingenomen door enkele paardenkoppen, met terzijde een of twee voorbijgangsters in de onmiddellijke nabijheid, als plotselinge verschijningen. De paarden zijn meestal schimmels en tegen helle lichtflarden uit winkels in den achtergrond, gloort stil het gesmoorde wit van hunne donkere koppen met de fluweelige diepsels der donkere oogen. Een rood in het hoofdstel, als een gedempte vurige kleurnoot, ontsteekt een luister in de matheid der schemertinten.

Een ander schilderij, weer een gezicht aan het Y, met werklieden op den voorgrond, die zitten te schaften in het opene klaterende daglicht, lijkt een in éénen streek uitgeschilderde studie naar de natuur. Het is de ononderbroken vlotte uiting van een pleizierige waarneming, die hier echter, meer dan elders, tot den uiterlijken schijn der dingen bepaald bleef.

Eindelijk nog enkele militaire voorstellingen — wel niet van de belangrijkste, die Breitner schilderde, maar toch van genoegzame representatieve waarde. Het een stelt voor een rustende kleine afdeeling cavalerie aan een boschrand, een schilderijtje lenig in de uitvoering, mooi in de samenvloeiïng der belommerde kleuren van het donkere bladergroen, den bruinachtigen bodem en rooder-bruine paarden met het snelle lichtflitsen van metalen en tuigage.

Het andere ietwat anecdotisch: een paar cavaleristen op inkwartiering in een brabantsch dorp, met onverwachte schilderachtige effecten en pikante tegenstellingen.

Zoo zijn we met deze verscheidenheid van «Breitner's» in den nieuwen aanbouw een *levende* wand rijker geworden en valt er tegelijk in de afdeeling moderne hollandsche kunst een leemte weg, die sinds lang al te zeer gevoeld werd. Want onder de hoofdfiguren van die moderne kunst, welke nu al weer als een afgesloten tijdperk achter ons ligt, was misschien Breitner de schilder van het strakste elan, — de schitterendste in daadkracht. Bij zijn opkomst door de toenmalige conservatieven het meest verketterd, is hij bij de latere algemeene vereering der Haagsche school, in verhouding tot de andere grootheden, zeker het minst overschat. Nog onlangs kwam me onder oogen een beoordeeling van het, voor deze eenig-aanwezige schilderij van Breitner in het Rijksmuseum, door Alberdingh Thijm. Het werd op smalende wijze volkomen afgemaakt. Het alarmgeroep over kunstverbastering, door dezen overigens eminenten geest, kan nu al sinds lang niet meer voorbarig genoemd worden en die het nu toevallig eens leest, moet er slechts even verwonderd om glimlachen. Maar dat de stoutheid van uiting bij Breitner het meest ontsteltenis bracht, dat is toch wel kenmerkend voor het wezen zijner kunst. En daarmee ook vooral doet zijn werk, bij wederzien, nog zoo levend aan. Indien er al kan gezegd worden, dat onze tijd daaraan geen behoefte meer heeft, dat deze kunstrichting voor geen voortzetting vatbaar is gebleken, dan blijft er toch nog de gewichtige vraag of daar nog vreugde aan te beleven is bij een afgezonderde aanschouwing. En dan,

daar moge door de tegenwoordige tendentie's grootere beloften worden gedaan en, onmiskenbaar, ook veel ruimere verschieten worden geopend, een onverdeelde vreugde (al is het dan hoofdzakelijk een oogenvreugd) is door wat nà de kunst van Breitner en anderen kwam, nog slechts schaarsch gegeven. In zijn kunst is er ook van de altijd-geldige Waarheid.

1920. W. STEENHOFF.



:-: :-: ROTTERDAM :-: :-:



USEUM BOYMANS — Behalve het primitieve schilderij van Jan Provoost, waarmede het museum verleden jaar zijne collectie kon vermeerderen, zijn er opnieuw eenige interessante aanwinsten te bespreken. In de zaal van Vlaamsche en Fransche kunst heeft thans een Italiaansch werk zijne intrede gedaan. Een geprononceerd XVIII^de^-eeuwsche geest spreekt uit het abbé-portret van Pietro Longhi, dat zich bizonder goed aansluit bij een schilderij als *De gelukkige Moeder* van Greuze; want deze geestelijke met zijn gekrulde witte pruik en blauw hals-lintje als eenige kleurnoot tegen zijn sombere kleeding lijkt geheel en al thuis te hooren in een salon waar men met luchtige en toch hoofsche manieren galante conversaties pleegt te houden. Een vroegrijp gelaat, dat zelfbewust voor zich heen staart en waarvan de allure sterk boeit.

In ditzelfde zaaltje komt later in de nabijheid van den Teniers het kleine schilderij van Adriaen Brouwer te hangen, een aanwinst, waarvoor de vereeniging *Rembrandt* steun verleende. Voorloopig is dit werk in de middenzaal op een oud eikenhouten schot tentoongesteld. Daarenboven is men door een geschenk van een stadgenoot in de gelegenheid nog een ander werk met hetzelfde sujet, een herberg-interieur van Willem Buyteweech, bij deze beide schilderijen te vergelijken. En zelden zal men dan zoo treffend het onderscheid en de overeenkomst kunnen aanvoelen tusschen deze drie belangrijke figuren: Buyteweech, Brouwer en Teniers, zooals elk zich in hetzelfde gegeven heeft uitgesproken. Willem Buyteweech stierf reeds in 1627. Van Rotterdam, zijne geboortestad, trok hij naar Haarlem en wij vinden bij hem dan ook die typische vroeg-Haarlemsche atmosfeer van de groep figuurschilders, waarvan Frans Hals het middelpunt vormde. Al ontbreken de historische bizonderheden over Buyteweech's verhouding tot Frans en Dirck Hals, het kan niet anders of hij heeft in hun onmiddellijke omgeving gewerkt, en zeker is het, dat Dirck Hals zijn invloed onderging.

Waarschijnlijk heeft het toeval die al-te-fatterige heertjes, misschien wel muzikanten of rondtrekkende tooneelspelers, met hun gefriseerde haardos, hun kleurige kleeding met chique manchetten, hupsch-gestrikte kousebanden en elegant schoeisel in een eenvoudige herberg te zamen gebracht, waar de dikke waard gemoedelijk met zijne gasten omgaat. Het meest onverschillige type, niet zoo jong meer, maar toch van hetzelfde allooi zit onverstoorbaar zijn pijp te rooken. Een grove boerenmeid komt het eten op tinnen schotels binnenbrengen; de artisjokken zijn voorzichtigjes opgestapeld. Vóór de tafel ligt een Russische hazewind en die magere hond is karakteristiek voor Buyteweech, men behoeft er de teekeningen van het Museum slechts op na te zien. En wat de waard betreft, het is typisch dat hij een model blijkt te zijn zoowel door Buyteweech als Frans en Dirck Hals in hun œuvre gebruikt.

Geheel rechts op het schilderij treft nog een stilleven van een tinnen schenkkan, een omgevallen fluit en een Rijnschen roemer en daarnaast knapt het houtvuur in de schouw, eigenlijk precies eender als op het paneeltje van Brouwer. De tinten van den Buyteweech zijn bizonder frisch en kleurig, er is steenrood tegen groen en goud-geel. Wij missen nog dat smeeïge in de schildering, dat bij Brouwer onze oogen gevangen houdt, en de compositie bewijst ook, dat de ontwikkelingsgang zich voort zal zetten, want ze is vlak en voorzichtig, geheel symetrisch opgebouwd. Buyteweech's œuvre wordt wel verwisseld met dat van Dirck Hals, maar wie



WILLEM BUYTEWECH : Herberg-interieur.
(Museum Boymans, Rotterdam).

zich bijvoorbeeld herinnert de beide figuurstukken van Frans' jongeren broeder welke de firma Goudstikker uit Amsterdam dit najaar in Pulchri exposeerde, heeft het onderscheid duidelijk kunnen waarnemen. Dergelijke tafereelen bij Dirck Hals zijn vrijer in de ruimte gezet, er is meer perspectivische diepte gekomen en losser gebaar van ten voeten uit genomen figuren; hij is dan ook een meester, die tot 1656, zijn sterfjaar, werkte, dus een kwart eeuw later dan Buytewech, die nu voor goed de plaats, die hem in het Rotterdamsche Museum toekomt, heeft veroverd. Toen even na Willem Buytewech, Brouwer van Vlaanderen naar Haarlem toog, had de oude Spaarnestad voor hem als het ware hetzelfde voorbereid.

Maar eerst, in Antwerpen, had Brouwer geheel andere invloeden ondergaan en daarvan getuigt nog het nieuwverworven schilderij in Boymans, dat eigenlijk Vlaamsch van karakter is, al werd het gemaakt door een van onze grootste en meest hartstochtelijke Hollanders. Zooals de boeren drinken uit groteske kannen en dansende, zwaaien met hun armen of later hun wilde streken boeten, moeten zij wel herinneren aan die primitieve Vlaamsche boeren, zooals Boeren-Bruegel ze gezien had. De geest van dezen meester, die eigenlijk voort was blijven leven in zijn zoon Pieter Bruegel, nam Brouwer in zich op en hij begon dien invloed op eigen wijze te verwerken. Hij ziet dat volkje in de taveernen anders, scherper en soms ook lijkt het of zijn penetrante natuur dreigt op te gaan in hun ruwe vreugden. Maar altijd weer komt hij erboven uit, en dan stort hij al zijn teederheid in kleuren uit.

De robuste figuur, die op het lage bankje dat dwars den voorgrond snijdt, zijn roes uitslaapt, is gekleed in een roomig geel, verstoven roze en pauw-blauw en alleen reeds de manier, waarop deze tinten tezamen zijn gezet tegen de rossige vloer, duiden op een meesterlijke verfijning. Men drinkt zonder verzadigd te worden, men zingt en rookt en de gevolgen blijven niet uit. En tusschen al dat grove lawaai verdwijnen naar den achtergrond, bij de schemer van den rookenden schouw, twee figuurtjes die elkander omarmen.

Zoo heeft Brouwer de kunst van den ouden Bruegel niet alleen in zich opgenomen



ADRIAEN BROUWER : Herberg-Interieur.
(Museum Boymans, Rotterdam).

en begrepen, maar hij wist dat alles te verdiepen en erop verder te gaan, toen hij omstreeks 1626 naar Haarlem kwam, waar vooral weer Adriaen van Ostade zooveel van hem zou leeren.

Wij behoeven nauwelijks te zeggen dat Brouwer's interieur als men het met den Buytewech vergelijkt, van grooter interesse is. Hij reikt verder en misschien het voornaamste : hij schilderde in die hartstochtelijke vaart die de macht geeft intense gewaarwordingen te wekken.

Het schilderij van Teniers is evenals de Brouwer een werk uit zijn vroegen tijd. Wat een logische lijn volgt de geschiedenis, als een erfenis ontving de Vlaamsche Teniers immers weer Brouwer's geest! Beide meesters gebruikten dikwijls hetzelfde sujet en toch is er geen grooter contrast denkbaar dan tusschen Teniers, den hoveling wien alle wereldlijke eer te beurt valt en Brouwer, een schooier die in schulden sterft. Maar dat groote verschil is van hun œuvre ten slotte wel af te lezen. Teniers is de smaakvolle verteller van dat leven in herbergen en taveernen, in zijn hart blijft hij de aristocraat, die zich-zelf niet vergeet en er nooit middenin stond zooals Brouwer. Teniers arrangeert en doet al schilderend de eene vondst na de andere; hij is geestig en goedgemutst en glimlachend kunnen wij hem in die zoogenaamde après-dîners volgen. Er is bij hem een zekere rust als de rumoerigheid van Brouwer nog nasuiselt in onze ooren. Al naar onzen aard zal òf dit òf de felle bewogenheid van Brouwer ons liever wezen, maar beide uitingen dwingen onze bewondering af en zijn de aandacht ten volle waard.

1920. J. ZWARTENDIJK.





EEN NIEUW DOCUMENT VOOR DE GESCHIEDENIS DER BEELDJES VAN JACOB VAN GERINES

IN HET NEDERLANDSCH MUSEUM TE AMSTERDAM.



EN kent de mooie bronzen beeldjes, bewaard in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst (Rijksmuseum) te Amsterdam, en toegeschreven aan Jacob van Gerines. Zij werden afgebeeld door Prof. Six in de *Gazette des Beaux-Arts* in 1896, door Mr. A. Pit in zijn werk over de Hollandsche beeldhouwkunst (z. j., 1903) en door den Heer Schmidt-Degener in *Onze Kunst*, 1907 ; afgietsels treft men aan in onze musea en kunstverzamelingen ; zij hebben dus een zekere vermaardheid verworven. Het zijn kleine figuurtjes van een innige en doordringende bekoorlijkheid. Er zijn er tien ; vijf stellen vrouwen in stille doening voor, met bescheiden en ingehouden gebaar, kleine princessen van voorheen, het hoofdje gebogen onder de huif met opgeslagen vleugels, of rechtop met fiere gracie onder den beparelden tulband ; — de vijf andere zijn mansfiguurtjes, het eene is dat van een heer met zware kleederdracht, ruim en lang, op het hoofd een kaproen met sluier, (de sluier is gedeeltelijk verdwenen); — een ander stelt een personage voor met mantel, gelijkend aan die van de Orde van het Gulden Vlies, maar zonder het halssnoer met kenteeken, en een hoed waarop een kroon staat, — een ander weer is dat van een keizer, dragend den wereldbol in de linker hand, en die waarschijnlijk in de rechter den scepter hield (deze is gebroken) ; — het vierde beeldje stelt een ridder van de orde van den H. Antonius voor, in een kort kostuum en een mantel met lange mouwen, een grooten hoed, en die naar voren treedt met flinken, vasten stap, een soort bevelhebbersstaf in de hand ; — het laatste beeldje is dat van een rijk uitgedost heer, dragend een kleed met wijde mouwen, waarvan de boorden in kanteelen zijn uitgesneden, en getooid met een kaproen met hanekam.

Den juisten oorsprong van deze beeldjes kent men niet ; men weet evenmin rond welk gedenkteeken zij hunne sierlijke silhouëtten met hun verschei-

den rythme en hunne vredige bewegingen groepeerden. De meester die ze op een fijne, nerveuse en stevige manier modeleerde, heeft ze geheel ontroerd nagelaten, allen nog tintelend van een innerlijk en geheimzinnig leven, maar in het archaïsme van hun bevalligen opschik en in de ingetogenheid hunner afgemeten gebaren blijven zij stilzwijgend en bewaren het geheim hunner afkomst. De studie van een handschrift, berustend op de Kon. Bibliotheek te Brussel, geeft, dunkt ons, de oplossing van dit problema ; ten einde dit gemakkelijker te kunnen doen, schijnt het ons niet overbodig om de gegevens nog eens bondig uiteen te zetten.

* * *

De geschiedenis van het praalgraf, opgericht voor Lodewijk van Male door Philips den Goede in de Kapel van Notre-Dame de la Treille in de Sint-Pieterskerk van Rijsel, staat in nauw verband met die der bronzen van Amsterdam, want het zijn de teekeningen van dit praalgraf die ons toelaten de beeldjes als werken van Jacob van Gerines te herkennen.

Door Dom Bernard de Montfaucon, in het derde deel van zijn *Monuments de la Monarchie françoise* (1731) (1), werden er voor het eerst eene reeks zeer slechte gravuren van uitgegeven ; noch de datum der oprichting, noch de naam van den maker, noch het grafschrift werden vermeld.

In het jaar VII (1798) heeft Millin, in tome V van zijn *Antiquités nationales* (2) eveneens het praalgraf van den Graaf van Vlaanderen weergegeven, door meer nauwkeurige gravuren dan die van Montfaucon ten opzichte van de proporties en het evenwicht der beeldjes, maar den stijl nog meer verwaarloosd. Zijn publicatie komt in den grond overeen met die van zijn voorganger, met bijvoeging nochtans van eenige voorname toelichtingen ; ten eerste bevindt zich hierbij een copij van het grafschrift ; vervolgens een van een opschrift gebeiteld aan het voeteneinde van het ligbeeld, waaruit de datum der oprichting van de grafstede blijkt — 1455 — en waarin de naam van den maker vermeld wordt, die, door verkeerde tekstlezing, hier Jacques de Germes geworden is.

Ten slotte, in een meer nabijliggend tijdperk, heeft A. Pinchart in zijn *Archives* (1860-1881)(3) documenten verzameld niet alleen aangaande deze graftombe, maar ook over die, welke de graaf voor zichzelf wilde doen oprichten en die hij in 1374 bij André Beauneveu bestelde. Men weet dat dit ontwerp

(1) Dom Bernard de Montfaucon : *Les Monuments de la Monarchie françoise* (5 vol. in f° Paris, 1729-1733 ; t. III, 1731 ; pl. XXIX, XXX, XXXI ; pp. 183-187).

(2) Aubin-Louis Millin : *Antiquités nationales* (5 vol.-in 4°, Paris, an VII ; t. V ; pl. 4-5-6-7 ; pp. 56-69).

(3) A. Pinchart : *Archives des Arts, sciences et lettres* (3e vol. Gand 1860-1881 ; overdruk uit de *Messager des Sciences historiques*, Gand, 1854-1881 ; t. III ; pp. 8-11). Voor de graftombe bij A. Beauneveu besteld door Lodewijk van Male, zie Mgr Dehaisnes : *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, avant le XVe siècle* (3 vol. in-4° Lille, 1886 ; boekdeel der teksten, blz. 247-250, en tome II der *Preuves*, blz. 523-524).



JACOB VAN GERINES : De Beeldjes van het Nederlandsch Museum te Amsterdam.

begonnen maar niet voleindigd werd, en dat de noodige bouwstoffen evenals de beeldhouwwerken die in het inventaris van het kasteel van Rijsel in 1388 zijn vernoemd, en waarschijnlijk daarvoor bestemd waren, verdwenen ; daardoor kwam het dat Philips de Goede den wensch van zijn overgrootvader vervulde : « *Je esliz ma sépulture en li église collégiale de Saint-Pière de Lille, en la chapelle de Nostre Dame à le Traille, là où en ycelle chapelle bon samblera à mes exécuteurs, et veul que par-dessus mon corps soit faicte une tombe par l'ordenance de mesdis exécuteurs, telle comme bon leur semblera.* [1]

In tome II der *Archives* (1863) had Pinchart reeds enkele aanteekeningen op den maker van het door den hertog bestelde gedenkteeken bijeengebracht ; in 1866, schreef hij over hem eene gedocumenteerde studie, waarin hij de voornaamste data der loopbaan van den meester-gieter en

(1) Uittreksel van het testament van Lodewijk van Male, waarvan zich een afschrift in register n° 100 der Rekenkamer in de Rijksarchieven bevindt. — Door Pinchart gepubliceerd : *Jacques de Gérines, batteur de cuivre du XVe siècle et ses œuvres.* (Bull. des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie, t. V, 1866 ; pp. 121-122)

kopersläger aangeeft, alsmede eene korte beschrijving van de twee groote graftomben die hij op bestelling van Philips den Goede uitvoerde : dat van Lodewijk van Male, te Rijsel en dat van Johanna van Brabant in de kerk der Carmelieten te Brussel, — en verving hij den naam onder denwelke hij tot dan toe gekend was, door zijn waren naam : Jacob van Gerines, deze waarschijnlijk door hem en zijn voorzaten aangenomen, naar het dorp Gérin, nabij Dinant (¹).

De graftombe van Lodewijk van Male bestond uit een massief blok marmer met nissen, waarin vier en twintig beeldjes in geel koper, de nakomelingschap van den graaf voorstellend, waren geplaatst ; op de hoeken bevonden zich de kleinere figuurtjes der vier evangelisten, en de tafel van het mausoleum ondersteunde drie groote liggende beelden in brons ; het waren deze van Lodewijk van Male, van zijne vrouw en van zijne dochter, Margaretha van Vlaanderen, die met Philips den Stoute, hertog van Burgondië huwde.

Wanneer Millin de *Antiquités nationales* uitgaf waren de figuren van het gedenkteeken reeds in den smeltkroes geworpen (²), tot op dit oogenblik, was de graftombe nog niet beschadigd ; wij hebben er het bewijs van in de teekeningen, die Millin zelf ervan liet maken, vooraleer de beelden er af genomen werden. Met de afbraak der St. Pieterskerk, in 1806, werd het overblijfsel van het mausoleum naar het stadhuis gebracht, en deze ruïnen zelf zijn later verdwenen (³).

Keeren we terug tot de beeldjes in het museum van Amsterdam. Zij kwamen er in December 1681 ; de stad kocht ze van een zekeren Pieter de Vos, wiens vader, ingezetene dier stad, kort daarvoor gestorven was, wat veronderstellen doet, dat de door zijn zoon nagelaten bronzen van hem afkomstig waren. De stad had ze gekocht daar men te dien tijde dacht er eene reeks van Hollandsche graven en gravinnen in te herkennen, en tot in 1888 werd deze vereenzelviging niet tegengesproken. Rond dit tijdstip bemerkte

(¹) A. PINCHART : *Jacques de Gérines,* voornoemde studie. — In 1538 en in 1544-1545, wordt een zekere Jacques de Gérin, waarschijnlijk zilversmid, aangehaald in de rekeningen van Dinant, om het Stadswapen op twee zilveren schotels te hebben gezet, waarvan er een werd aangeboden aan Corneille de Berghes, en de andere aan Joris van Oostenrijk, zijn opvolger op den bisschoppelijken troon van Luik. — Vgl. D.D. Brouwers, *Les Fêtes publiques à Dinant du XVᵉ au XVIIIᵉ siècle.* (Annales de la société Archéol. de Namur, t. 28 pp. 151-152). In de XVᵉ eeuw was een genaamde Jean de Gérin een der twee burgemeesters van Dinant en hield zich bezig met de herinrichting der ambachten na de plundering der stad door Karel den Stoute, in 1466 (Annales de la Société Archéol. de Namur, t. III).

(²) A. L. MILLIN : op. cit, t. V, p. 58. « Les figures sont toutes en cuivre et c'est ce qui les a fait livrer promptement au creuset, malgré tout l'intérêt qu'elles présentent pour l'histoire et pour les costumes ».

(³) L. QUARRÉ-REYBOURBON : *Trois recueils de portraits au crayon ou à la plume représentant des souverains et des personnages de la Flandre et des Pays-Bas* (Lille 1900) p. 53. « Le tombeau de Louis de Male qui malheureusement a disparu de Lille sans qu'il soit possible de s'expliquer cette disparition... »

De Graftombe van Lodewijk van Male, eertijds in de St. Pieterskerk te Rijsel.

De Roever ([1]), archivaris der stad Amsterdam, in de schetsen van de graftombe van Lodewijk van Male, gepubliceerd door Montfaucon, figuren die gelijkenis toonden met het type der beeldjes in 't museum, en poogde deze te vereenzelvigen met behulp van deze teekeningen. Het gelukte hem er vier te herkennen, die sindsdien vernoemd worden onder de namen van : *Maria van Burgondië,* dochter van Philips den Stoute, Hertogin van Savoye ; *Margaretha van Savoye*, zijne dochter, echtgenoote van Lodewijk van Anjou, Koning van Napels en van Sicilië ; *Maria van Burgondië*, dochter van Jan-zonder-Vrees, gehuwd met Adolf van Cleef, en *Jan van Cleef*, hun zoon.

De studie van De Roever is hervat en volledigd geworden door Prof. Six ([2]) ; deze heeft in 1896 de tien beeldjes van het museum uitgegeven en heeft al wat men over hunne afkomst wist verzameld en de vereenzelvigingspogingen voortgezet. Hij heeft vier andere beeldjes herkend, de thans genoemde : *Philips van Nevers*, *Anna van Burgondië*, dochter van Jan-zonder-Vrees en echtgenoote van den Hertog van Bedford, *Jacoba van Beieren* en *Philips de Goede*. Twee dezer beeldjes zijn nog onbekend : het eene een keizer voorstellend, het andere een figuur met de snoer van de Orde van den H. Antonius. Zij zijn niet kunnen herkend worden omdat zij hunne tegenhangers misten in de reeks der bronzen van de graftombe van Lodewijk van Male.

De afmetingen dezer twee figurenreeksen, die van Amsterdam en die van Rijsel komen bijna overeen. De silhouëtten zijn gemakkelijk te herkennen, maar eigenaardig is het dat de gebaren en de houdingen van de beeldjes in het Rijksmuseum de tegenovergestelde zijn van die der graftombe. Aanvankelijk dacht men, zooals de Hll. Six en Schmidt-Degener ([3]) hebben verondersteld, dat deze omkeering voortkwam uit de door Montfaucon en Millin gebruikte gravuren, die de figuren in spiegelbeeld hebben voorgesteld, daarbij de volgorde van het monument bewarend, — wat nochtans weinig waarschijnlijk was, immers, zoo een van de elementen der teekening in omgekeerde richting gemaakt werd, zou het ensemble vermoedelijk wel op dezelfde wijze zijn weergegeven. Wij bezitten thans het bewijs, dat deze haast onaannemelijke verklaring niet juist is. Het geldt een origineel document, toehoorend aan de Kon. Bibliotheek van Brussel : het is het H[s] II 1862 gecatalogeerd onder den titel van « Mémoriaux d'Antoine de Succa » ([4]) en waarin teekeningen voorkomen, welke geheel, zonder omkeering, overeenstemmen met de gravuren van Montfaucon en Millin. De schrijver van dit manuscript, Antoine de Succa,

([1]) De studie van De Roever, gepubliceerd in *Oud Holland*, VI, 1888, is geciteerd en samengevat door Prof. J. Six : *Les bronzes de Jacques de Gérines au musée national d'Amsterdam (Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] période, XV, pp. 392-393).

([2]) J. Six : *Les bronzes de Jacques de Gérines*, op. cit.

([3]) F. Schmidt-Degener : *Rembrandt imitateur de Claus Sluter et de Jean Van Eyck, (Gazette des Beaux-Arts*, 1906 t. 36). — Van denzelfde : *De Zeven Deugden van Johannes van Eyck in het Nederlandsch Museum te Amsterdam. Onze Kunst*, Deel IX, Jan.-Febr. 1907.

([4]) We zijn voornemens zoo spoedig mogelijk een volledige studie van het manuscript van Succa uit te geven.

was teekenaar en genealoog der aartshertogen Albert en Isabella. In 't begin der XVIIe eeuw werd hij door zijne meesters gelast in de Nederlanden te reizen om er de afbeeldsels van prinsen en andere voorname personages, die er bewaard gebleven waren, op te zoeken, en in 1602 teekende hij de graftombe van Lodewijk van Male met al zijne beelden en beeldjes ; het was zoo goed als een reeks portretten. De meeste dezer hebben niets meer dan eene commemoratieve waarde, maar allen zijn ze door wapenschilden en opschriften gewaarmerkt.

Succa wijdt acht bladzijden van zijn manuscript (fol. 77, r° tot fol. 80vo, uitgezonderd fol. 77vo) aan de penneschetsen die hij naar de graftombe maakte. De bladzijden voorbehouden voor de vier-en-twintig beeldjes die rondom het gedenkteeken werden geplaatst, bevatten elk vier figuren, uitgezonderd de laatste bladz. die er maar drie en een vage silhoëtte heeft. Bij elke teekening gaat een bijschrift dat naam en titel van den persoon, somtijds zijn huwelijk en zijne verwantschap vermeldt. Alleen de onafgemaakte schets en het figuur dat bij Millin en Montfaucon den naam van Jan van Cleef draagt, heeft geen tekst. Het fol. 77 r° van het manuscript is gewijd aan de ligbeelden en draagt verscheidene opschriften die we hier overschrijven :

« La tombe De Loys de Male, et sa feme et fillie 8 pieds de haut
Marguerite de brabant, Loys de Male, Margerite de flandre.

» Ceste tombe a fait Le tsexcelent et tspuissant price phe par la grace de dieu duc de bourgo^{ne}, de lothr de brabāt et de lembourc conte de flandres d'artois et de bourgo^{ne} palatin de hainant de hollande et de Zeelande et de Namur, marquis du St Epīre S^{r} de frise de Salins et de Malines. En ramenbrance de ses pdecesseurs en sa ville de bruxelles p. Jacsques de Gerines bourgois dicelle et fut parfaite en lan 1455.

cecy est escript aux pieds de Loys de Male en bas du lion.

» Cy · gisent · haulx · et · puissans · prince · et · princesses · Loys · Conte · de · flandres · duc · de · brabant · conte · d'Artois · et · de · Bourgonie · palatin · seignr · de · Salins · conte · de · Nevers · et · de · Rethel · et · seignr · de · Malines · Margarite · fille · de · Jehan · duc de Brabant son espeuse. Et Margarite de flandre leur fille. Espeuse de très haut et très puissant · prince · Phelippe · fils · du · Roy de france, duc de bourgonie · Les · quels · tspasserent · A scavoir ledit conte Loys le 9 Jour de Janvier lan 1383. Ladite Marguerite de Brabant l'an 1368. Et Marguerite leur fille, le 16 iour de mars 1404, des quels phe duc de Bourg^{e} et marguerite de flandres sont procrees les princes et princesses Dont Reputations sont entour ceste tombe et plusieurs aultres. Cecy est escript alentour de la tombe de loys de Male, à lille en leglise de St. pierre en la chapelle de nre dame de la traillie.

» Ces trois figures sont d'une longue gettée en bronse et à la teste du cuesin deux anges qui tienet les armes de loys à scavoir un heaume sortant un demy lion eleve et des aultres mains des anges tienent les escusons des armes des fem̄es. »

(Aan de voeten van Margaretha van Brabant, op een schild :) « Ces armes sont a sa teste ».

Succa vermeldt het Latijnsche opschrift niet, weergegeven door Baert [1] en wat Jos. Destrée [2] aanhaalt als gegeven zijnde door Montfaucon, schijnt deze, evenmin als Millin gekend te hebben. Men gelieve op te merken dat Succa, meer vertrouwd met het Gothische alphabet dan degenen die na hem gekomen zijn, den naam van den grafmaker behoorlijk heeft ontcijferd.

Zijne teekeningen vormen voor het monument van Rijsel, en dientengevolge ook voor de bronzen van Amsterdam, een zeer kostbaar document, van veel meer waarde dan de uitgaven der twee schrijvers der XVIIIe eeuw. Eenerzijds hebben wij te doen met een teekenaar van beroep, gelast met eene officieele zending die hij zonder twijfel uiterst nauwgezet volbracht heeft — anderzijds zijn het schrijvers met weinig of geen artistieken smaak, waarvan er een, Montfaucon, niet eens de graftombe gezien heeft, en er zich toe bepaald heeft om de platen van zijn werk te laten graveeren naar teekeningen die een broeder Benedictijn uit Franche-Comté, Dom Ambroise d'Audeux, hem gestuurd had. Zeker moeten wij bij de schetsen van Succa rekening houden met een bepaalde wijze van vertolking, — het is iemand uit de XVIIe eeuw die een monument der XVe eeuw weergeeft — maar de overzetting is niet van dien aard, dat het algemeen karakter der beeldhouwwerken zou uitgewischt zijn ; in elk geval benaderen deze reproducties veel dichter den stijl van het werk dan deze van Montfaucon en Millin. Als weergave der figuren zijn zij beter ; bovendien hebben zij het voordeel van ouder te zijn : ze dagteekenen van meer dan een eeuw vóór het werk van Montfaucon, 't is te zeggen uit een tijdperk waarin de graftombe naar alle waarschijnlijkheid nog geen enkele wijziging had ondergaan, terwijl er later veranderingen werden aan toegebracht. Deze veranderingen zijn aan 't licht gekomen door de vergelijking tusschen de teekeningen en de platen van Montfaucon en van Millin, — parallel die nog niet getrokken werd, — alhoewel Quarré-Rey-

[1] Ph. Baert : *Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas*. Ms. 847. Kon. Biblioth., Brussel. Gepubliceerd door Baron de Reiffenberg, in de *Bulletins des commissions royales d'histoire*, tomes XIV en XV, 1848-1849, zie tome XIV, p. 535. Ziehier het opschrift :

Hoc monumentum majorum suorum memoriæ
erigi curavit Excellentissimus ac potentissimus
Princeps Philippus, Dei gratia dux Burgundiæ
et comes Flandriæ, etc. Effectumque est Bruxellis
a Jacobo de Germes, Bruxellensi cive. Anno 1455.

[2] Joseph Destrée : *Étude sur la sculpture brabançonne au Moyen-age*. Première partie (Bruxelles 1894. Extrait des *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*), p. 199, nota 1.

bourbon reeds in 1888, aangetrokken door hetgeen betrekking had tot de Rijselsche oudheden, enkele blaadjes van het manuscript van Brussel, in verband met de graftombe van Lodewijk van Male publiceerde, en ze allen in 1900 uitgaf met het bijgevoegde inventaris der andere in denzelfden bundel aangehaalde figuren, maar zonder zich met Jacob van Gerines noch met de bronzen van Amsterdam bezig te houden. [1]



Philips de Goede.

Indien de gegevens van Montfaucon en Millin betreffende de vereenzelviging der beeldjes die rondom het mausoleum geplaatst zijn, overeenstemmen, dan zijn zij in strijd met die van Succa. Men zou zeggen, dat tusschen het tijdstip waarop de teekenaar der aartshertogen zijne schetsen maakte, en dit waarop de eerste der twee schrijvers der XVIII[e] eeuw zich op zijn beurt met het monument van Rijsel heeft beziggehouden, de beeldjes verplaatst zijn, en daarna willekeurig door andere vervangen zijn, zoodat alle wapenschilden en opschriften, die onder de nissen gegrift waren, daardoor onjuist zijn geworden. Op de twee en twintig door Succa vereenzelvigde figuren, zijn er maar vijf, die men onder denzelfden naam bij Montfaucon en bij Millin terugvindt: het zijn *Philips de Goede*, *Karel de Stoute*, *Margaretha van Savoye*, echtgenoote van Lodewijk van Anjou, *Jacoba van Beieren*, en *Margaretha van Burgondië*, hertogin van Guijenne. De twee eerste personages, Philips de Goede en de graaf van Charolais, dragen een halssnoer van het Gulden Vlies en de kleederdracht der Orde, wat allen twijfel onmogelijk maakt. Margaretha van Savoye was de echtgenoote van den Koning van Napels en van Sicilië; deze droeg op zijn tulband een kroon, die hem als onderscheidingsteeken diende. [2] Wat Jacoba van Beieren en Margaretha van Burgondië betreft,

[1] L. QUARRÉ-REYBOURBON: *Les mémoriaux d'Antoine de Succa, receuil de dessins artistiques concernant les Pays-Bas et particulièrement la ville de Lille.* (Paris, Plon-Nourrit et C[ie], 1888; 1 brochure de 18 feuillets et 4 pl.) Van denzelfde: *Trois recueils de portraits*, op. cit. (Lille 1900).

[2] Alleen de schets van Millin geeft deze kroon niet weer, dewelke men echter zeer goed op de door Montfaucon uitgegeven plaat en op een teekening van Succa kan onderscheiden. De door Millin aangestelde teekenaar, heeft het figuurtje van onder naar

die geen enkel bijzonder zinnebeeld droegen, is het zeker aan een gelukkig toeval te danken, dat zij hare eenzelvigheid zijn blijven behouden.

Wonderlijk is het, dat de door Succa aangehaalde figuur, als zijnde deze van Jan-zonder-Vrees en die eene karakteristieke muts op het hoofd heeft, waarmede de hertog altijd wordt afgebeeld, noch door Montfaucon, noch door Millin, die er het beeld van Antonius van Burgondië van maakte, is herkend geworden. Vooral Montfaucon, die op pl. XXX van zijn tome III eene redelijk goede teekening van Gaignières weergeeft van een portret « naar het leven » van Jan-zonder-Vrees, had de vergissing die hij beging kunnen bemerken (¹). Maar deze twee schrijvers hebben zich enkel gehouden aan het lezen van de opschriften en van de wapenschilden der nissen, die alsdan geen enkel verband meer hadden met de beeldjes die er terug waren ingezet. Er zijn heel veel opmerkingen van dien aard te maken : de verder opgenomen tabel, waarin de aanduidingen van Succa en van de twee schrijvers, die hem voor de figuurtjes van Rijsel volgden, naast deze door Prof. Six voor de overeenstemmende bronzen van het Nederlandsch museum worden geplaatst, maakt verdere uitweiding overbodig. Wij zullen echter nog aanstippen, dat volgens de gegevens van Succa, alleen de Amsterdamsche beeldjes, *Philips de Goede, Jacoba van Beieren en Margaretha van Savoye* gedoopt, hunne namen behouden, terwijl de verdere figuren, die men had meenen te herkennen, andere personen voorstellen.

Men weet niet hoe de in Holland bewaarde beeldjes in het bezit kwamen van dien Pieter de Vos, waarvan ze destijds gekocht werden. Prof. Six heeft. bij zijne opzoekingen naar het monument dat ze hadden versierd, vele graftomben bestudeerd zonder er in geslaagd te zijn, de plaats van een hunner te ontdekken, en naar de hypothese waar hij ten slotte toe gekomen is, zouden deze figuren afkomstig zijn van de gevelversiering van het oud Amsterdamsch stadhuis. Voorheen waren zij ook al eens aangeduid als hebbende deelgemaakt van de inwendige versiering van dit gebouw, en zoo komt het misschien, dat Prof. Six hun een dergelijke bestemming heeft toegeschreven (²). Maar wanneer men deze reeks *bronzen* beeldjes beschouwt in denzelfden geest en afmetingen uitgevoerd als de reeks figuren die men

boven gezien, en zoodoende is de kroon misschien achter den omslag van den tulband verborgen geweest.

(¹) Borstbeeld, drie-kwart rechts. Het origineele, zegt Montfaucon, « est au cabinet de Monsieur le président Van Etten ». Het paneel droeg het volgende opschrift : *Joannes Valesius Phillipi filius Intrepidus. XXVII Comes Flandriae. Anno Domini inauguratus 1405. Obiit 1419. Imperii 15 Aetatis 48. Natus anno 1371.*

(²) Camille Enlart aanvaardt de oude traditie, die echter op zwakke gronden berust, volgens dewelke de beeldjes zouden gediend hebben als binnenversiersel van het Stadhuis ; in zijn werk over het *Musée de Sculpture comparée du Trocadéro* (Les grandes Institutions de France. Paris, 1911) schrijft hij, p. 151-152 « En fait de monuments gothiques *hollandais*, le musée renferme.... la charmante série des figures de bronze fondues par Jacques de Gérines pour orner la grande cheminée du Dam à Amsterdam. Elles représentent des ancêtres des ducs de Hollande ». (sic.)

rondom de kostbare, door Philips den Goede aan zijne voorzaten opgerichte graftomben aantreft, aarzelt men om hun oorsprong elders te zoeken, dan bij een monument van denzelfden aard. Indien het beeldjes in steen of in hout betrof, zou twijfel minder groot zijn; maar deze zijn van hetzelfde metaal als die welke door Jacob van Gerines voor de vorstelijke graven van Rijsel en Brussel gemaakt werden, en, uitgezonderd twee hunner, gelijken zij zoo goed op de kleine beeldjes van Rijsel, dat hunne toeschrijving aan denzelfden meester algemeen wordt aangenomen. Deze beschouwingen brengen ons ertoe te gelooven, dat deze bronzen veeleer ter versiering eener graftombe, dan wel voor een of ander gebouw bestemd waren.



Jan van Kleef.

Onder de door Prof. Six bestudeerde grafmonumenten bevindt zich dat van Johanna, hertogin van Brabant, voltooid in 1458, dat in de Kerk der Carmelieten te Brussel opgericht werd, en waarvan de teekening hem — ten onrechte — twijfelachtig voorkwam, want het is op grond van nauwkeurige documenten, dat Pinchart het vanaf 1866 aan Jacques de Gerines heeft toegeschreven. Maar Prof. Six heeft geen vrede genomen met de veronderstelling dat de Amsterdamsche beeldjes van dit grafmonument zouden kunnen afkomstig zijn, daar het slechts in 1695 vernield werd, dus ongeveer vijftien jaar nadat de beeldjes aangekocht werden. Trouwens zooals de feiten het aantoonen neemt zulks niet weg, dat deze beeldjes vroeger van de graftombe kunnen genomen zijn en schijnt het dat dit juist wel het geval is.

Inderdaad, zoo het monument pas in 1695 bij het bombardement van Brussel vernield werd, dan had het vóór dien datum reeds belangrijke wijzigingen ondergaan. De gravure van Butkens (1) 1641, door Le Roy in 1729 (2) heruitgegeven, die het monument weergeeft, bewijst dat het tusschen

(1) F. Christophe Butkens : *Trophées tant sacrés que profanes du Duché de Brabant.* (De 1e uitgave dateert van 1641, bij Jeger te Antwerpen. — Eene heruitgave verscheen in 1724 te Den Haag bij Christiaan van Lom.) T. I. pl. tegenover p. 527.

(2) Jacques Le Roy : *Le grand Théâtre sacré du Duché de Brabant.* (Den Haag, 1729). T. I. 1e partie, p. 253.

den datum zijner voltooiïng en dien der opschriften omgewerkt was. De tekst der betaling aan Jacob van Gérines, voor het maken van de voor deze graftombe bestemde beelden, is door Pinchart gepubliceerd (¹); evenwel is het nuttig en belangrijk, die nogmaals te herdrukken daar hij de bijzonderheden van het werk en de namen der kunstenaars die er aan medewerkten vermeldt; onder hen komt de stadsschilder van Brussel, Rogier van der Weyden voor. Sinds Pinchart daarenboven dit document heeft doen kennen, en van den origineelen Vlaamschen tekst een beknopte Fransche vertaling gaf, is deze vertaling weer in andere studies verschenen, zooals ze in zijn eigen werk voorkomt, d. w. zonder den verklarenden tekst die zich bovenaan de rekening bevindt, waardoor deze weinig duidelijk wordt, en met eene drukfout, die door lezing van den Vlaamschen tekst, die in een nota op de vorige bladzijde geplaatst is, weer kan worden opgehelderd. De Vlaamsche tekst stemt overeen met het geschreven document, dat zich in het Rijks-Archief te Brussel bevindt (Recette générale du Brabant, 1er octobre 1458 - 30 septembre 1459. Registre nº 2419 - 2º; fol. XCV rº). De betaling die hij aanhaalt, als zijnde gedaan aan een der medewerkers van Jacob van Gerines, (Jan de le Mer) is vijftien en niet 95 kronen, zooals in de Fransche vertaling door een zetfout verkeerdelijk voorkomt. De verbetering der aan Jan de le Mer betaalde rekening, voor de beeltenis van den Jongen Willem van Brabant, en voor de herstelling der door Jacob van Gerines geleverde beeldjes, met andere woorden, de laatste toets aan de beeldjes vooraleer ze gegoten werden, kent aan dezen laatste alle belangrijkheid van het werk toe, daar hem 60 kronen betaald werden ; alleen de belooning toegekend aan Rogier van der Weyden, die hier met het kleuren belast werd, was belangrijker. Ziehier de oorspronkelijke tekst van het document, naar het handschrift verbeterd en volledigd :

« Tombe van de hertogin Johanna.

« Peteren Blonde, rentmeester generael van Brabant d'welck hy, ter ordinantie ende bevele myns genedichs ende by wetene, advise, goetdunckenen van heeren Janne van Edingen, heere tot Kestergate, ridder, rait kemerlick hoofmeester ende ammans van Bruessel myns voirscreve genedichs heeren, betailt heeft diversen persoenen, voere d'werk van eenre tomben ende des dair aen cleeft, die mijns voirscreve genediche heere heeft doen setten in den hoogen choer, bynnen den goidshuyse van den vrouwen bruederen in der stadt van Bruesele voirscreven, voir den hoogen outair, aldair boven die sepultu→ren van wylen vrouwen Johannen, hertogynne van Lothier, van Brabant ende van Lymborch, saliger gedachten, ende Willemen van Brabant, soen wylen hertogen Anthoenis, die hy hadde van wylen vrouwen Elisabeth van Gourliz, zynres gesellynnen, die onder die voirscreven tombe begrave liggen, in der manieren hierna verclairt :

(¹) A. Pinchart. *Jacques de Gérines*, voornoemde studie, pp. 128-130 en p. 128 nota 2.

» Ierst, Jacoppe van Gerines, geheten die cooperslagere, voir die beelden van den voirsereven wylen vrouwen Johannen; *item*, van den tween ingelen die de wapenen houden staende boven aen 't hooft van den voirsereven tomben, ende van der xxiiij ploranten staende beneden ommegaens der voirschreven tomben, by den voirsereven Jacoppe gelevert, die somme van lx cronen, te xxiiij st. 't stuck, [gelyck die byden voirsereven heren Janne aenden voirsereven Jacoppe bevoirwairt hadden geweest valent.... LXXII l. vlemsch.

» Janne de le Mer, beeldesnyder, voir zijnen loon van te hebben gesneden ende gelevert die beelde van den voirsereven Willemen van Brabant, mit oic te hebben gerepareert die voirsereven andere beelden by den voirsereven Jacoppe gelevert, die somme van xv cronen. [gelyck die voirsereve here Jan dair af aen hem oic geconventschapt hadde qui valent ten voirsereve pryse van xxiiii scellinghen...... xviii l. vlems.

» Meesteren Rogiere Van der Weyen, schildere, voir zynen loon van te hebben die voirsereve beelde by den voirsereven Jaccoppe ende Janne de le Mer gelevert, gestoffert van schilderien bevoirwaert ende gecomentschapt als voere, die somme van c cronen qui valent ten voirsereven pryse van xxiiii scellinghen 't stuck...... CXX l. vlems.



Anna van Burgondie, hertogin van Bedford.

» Claese Vits en de Aernde Van den Wouwe, serynmakers, voir hueren loon van te hebben gemaict die voirsereven tombe...... xxx croonen.

» Janne de Greve grofsmet voir zynen loon van te hebben gemaict ende geleidt die yseren tralien staende ommegaens der voirsereve tomben wegende xi^c ℔ ysers ten pryse van een lelyart elck pondt valent......

xli ℔ v. s. vlems.

» Betaelt tween cruydewageneers voir hueren loon van te hebben gehailt die voirsereven beelde tot meesters Rogiers ende die gevuert tot in 't voirsereven clooster, etc.

» Betailt heeft voir lx ellen lynen lakens dair 't cleet dat op die voirsereve tombe leeght, ende die rocken van den ingelen afgemaict zijn :...... vj lib. Vl.

» Denselven, dat hy betailt heeft eenen schildere voir synen loon van te hebben 'tvoirscreve cleet, die rocken van den ingelen ende 't raem gestoffeert van schilderien :...... xlij s. Vl.

» Comen tsamen alle die voirscreven partien ter sommen van iijcj liv. vii s., te xl grooten vlemsche 'tpont,... met behoirlike quitancie van den voirscreven Jacoppe van Gerines, Janne de le Mer, meesteren Rogier Van der Weyen, etc. » [1]

Het betalingsbevel dateert van 24 September 1459.

Deze rekening geeft eene vrij volledige beschrijving van het monument, en opmerkelijk is het, dat nauw verband bestaat tusschen opvatting en schikking dezer graftombe, en die van Rijsel. Noch de eene noch de andere graftombe is ter eere van een enkel personage opgericht. Te Rijsel zijn er drie ligbeelden ; te Brussel zijn er twee : Johanna van Brabant en haar achterneef Willem, zoon van Antonius van Bourgondië, gestorven in 't jaar zijner geboorte, 1410. Het aantal beeldjes is hetzelfde : elk monument telt er vier en twintig ; aan het hoofdeinde der hertogin, evenals aan het hoofdeinde van Lodewijk van Male, ondersteunen twee engelen een wapenschild. Maar op de gravuur van Butkens en in de beschrijving die hij van het monument geeft, wordt er noch van het beeld van den jongen Willem, noch van de engelen gesproken, en is het aantal beeldjes ook niet meer hetzelfde : er blijven er maar twintig over, zeven aan de zijkanten, en drie aan elk der andere zijden. « La tombe est longue de dix pieds, large de huict et haute de quatre. Tout à l'entour l'on voit vingt petites figures, sept de chasque côté, trois à la teste et trois aux pieds, représentant autant de Princes et de Princesses de la maison de Bourgogne ou alliés à icelle, aiant chascune ses armoiries dépeintes embas à ses pieds. La figure de la Duchesse est richement parée à l'antique revestue du manteau Ducal coloré des armes de Brabant et de Limbourg escartelées ». [2]

De veranderingen aan het graf der hertogin zijn te verklaren door het feit dat de kerk der Carmelieten te Brussel van 1578 tot 1585 als Protestantsche kerk diende. De beelden die er zich bevinden, werden toen beschadigd, hetgeen doet veronderstellen dat het mausoleum van Johanna van Brabant ook te lijden heeft gehad.

Succa, die een kostbare bron is voor wat het monument van Rijsel aangaat, is even nuttig voor dat van Brussel. Inderdaad, hij heeft het in 1602 geteekend, dus niet heel lang na de godsdienstonlusten ; de schets die hij er

[1] Het contract is hier op dezelfde wijze weergegeven als in de studie van Pinchart over Jacob van Gerines, d. w. z. dat wij er slechts de paragrafen uit overgenomen hebben, betrekking hebbend op het kunstgedeelte van de tombe ; de aan metsers enz. gedane betalingen werden niet vermeld. Wij hebben echter, in de samenvatting van het document, het gedeelte behouden betrekking hebbende tot Janne de Greve, grofsmid, welke de tralien maakte voor de tombe ; dit gedeelte is bij Pinchart weggelaten.

[2] F. C. Butkens, op. cit, p. 527.

van maakte, en die, naar wij meenen, nog niet gepubliceerd werd, is eene der meest verzorgde van zijn bundel. Het is, bij ons weten, het eenige document dat de graftombe zoo volledig weergeeft. De ligbeelden van de hertogin en van den jongen Willem komen er op voor. Boven het kind bevindt zich een helm met dekkleed; de voeten van Johanna rusten op twee honden, maar er zijn geene engelen aan haar hoofdeinde, — zij werden waarschijnlijk door de Calvinisten weggenomen, — en de enkele nissen der praalkist die men ziet, zijn ledig. Men zou gelooven dat, zoo de beeldjes er hadden ingestaan, Succa ze zou hebben geteekend, evenals hij die van Rijsel heeft geteekend. Men ziet er echter geen spoor van. Zouden zij vernield zijn geworden? Dat is mogelijk, maar men kan ook veronderstellen dat zij er eenvoudig uitgenomen zijn. Het is mogelijk dat sommige hunner later teruggevonden werden; het kan ook zijn dat men er andere heeft moeten maken; in ieder geval werd hun aantal gewijzigd. Overigens weet men met zekerheid uit een oude oorkonde, dat het monument eene belangrijke restauratie onderging in 1607. Het geldt hier het uittreksel eener rekening van dit jaar, waarin sprake is van eene som van III^c pond XVII stuivers van XL grooten, betaald door de aartshertogen Albert en Isabella « à bon compte de ce que cousterait la réparation et renouvellement de la tombe de la sépulture de feue madame Jehenne, duchesse de Brabant, enterrée au cœur de l'église des Carmes audit Bruxelles [1] ». Maar nogmaals: indien men zelfs dit document niet gekend had, zou het gemakkelijk geweest zijn, door de gravure van Butkens te bestudeeren, vast te stellen dat het praalgraf hermaakt was. Het is waarschijnlijk dat, bij deze herbouwing, de beeltenis van den jongen Willem van de graftombe verdween. Het monument was vooral aan Johanna van Brabant gewijd, en haar beeld alleen bleef bewaard. Deze beeltenis geleek



Margaretha van Savoye, gemalin van Lodewijk van Anjou, koning van Napels en van Sicilië.

[1] A. PINCHART: *Archives*, t. I, p. 128.

sprekend, zooals de teekeningen van Succa het trouwens aantoonen, op deze van Margaretha van Vlaanderen. De houding der liggende figuur, de houding der aan hare voeten rustende honden, de details en de plooien van het kleed, alles is zoodanig hetzelfde, dat eenzelfde model voor de twee figuren schijnt te hebben gediend. Deze gelijkenis steunt onze hypothese, dat het graf van Brussel nagenoeg eene herhaling was van dat van Rijsel.

Het beeld der hertogin heeft bestaan tot aan de vernieling van de kerk der Carmelieten, want aan sommige eigenaardigheden der kleedij kan men op de slechte gravuur van Butkens het door Succa in 1602 geteekende afbeeldsel herkennen. Trouwens, behalve de Calvinistische troebelen, waaronder het beeld echter niet leed, zou geen enkele omstandigheid de verdwijning kunnen verrechtvaardigen voordat de kerk zelf vernield werd.

De aldus teruggevonden geschiedenis van het mausoleum van Johanna van Brabant, toont aan dat de lotgevallen van het monument, de veronderstelling dat de Amsterdamsche beeldjes ervan afkomstig zouden zijn, aannemelijk maken. Prof. Six heeft getracht, met behulp hunner overigens weinig leesbare wapens, de kleine figuurtjes te herkennen, die men op de gravuur van Butkens aantreft. Maar deze prent, uitgevoerd na de restauratie van 1607, kan ons echter over het monument zooals het oorspronkelijk was niet inlichten.

Welke personages kan men rond het graf der hertogin geschaard hebben? Niet hare nakomelingen, aangezien zij zonder nakomelingschap gestorven is, maar wel hare klein-neven en hare achter-neven, d. w. z. de kinderen en kleinkinderen harer nicht Margaretha van Vlaanderen, die gehuwd was met Philips den Stoute. In ieder geval schaart zich het geslacht van Burgondië, evenals te Rijsel, rond de afgestorvene. Trouwens, met behulp van de teekeningen van Succa herkennen wij in het gevolg der bronzen beeldjes van Amsterdam twee dochters van Philips den Stoute en van Margaretha van Vlaanderen : Margaretha van Burgondië, echtgenoote van Leopold IV, hertog van Oostenrijk ; drie klein-dochters : Jacoba van Beieren, dochter van Margaretha van Burgondië, — Anna, hertogin van Bedford, dochter van Jan-zonder-Vrees, — en Margaretha van Savoye, dochter van Maria van Burgondië ; twee klein-zoons : de eene, de groote hertog van het Westen, Philips de Goede ; de andere, Jan IV, hertog van Brabant, zoon van Antonius van Burgondië en echtgenoot van Jacoba van Beieren, — en eindelijk, het onder den naam van Jan van Cleef verkeerdelijk aangeduid personage dat, óf Philips van Nevers óf zijn zoon Karel is, 't is te zeggen, nogmaals een der zonen of klein-zonen van Philips den Stoute en Margaretha van Vlaanderen. (1)

(1) In de lijst van Millin zijn er twee personages die niet in die van Succa voorkomen : Philips van Nevers en zijn zoon Karel van Nevers ; het zijn de eenige namen die Succa verzuimd heeft, en zij slaan ongetwijfeld op de twee figuren die hij in zijne schetsen onbekend gelaten heeft. Deze figuren komen overeen met die welke op de gravuren van Montfaucon en van Millin aangegeven worden als zijnde die van Jan van Cleef, en

De overblijvenden zijn de Keizer en de ridder van St Antonius. De identiteit van dezen laatste laat geen den minsten twijfel : het is wel degelijk Willem IV, graaf van Henegouwen, die het insigne draagt van de in 1382 door zijn vader Albrecht van Beieren gestichte orde ([1]).

Zijne aanwezigheid in den groep van het huis van Burgondië is gerechtvaardigd, door die van al de leden zijner familie : zijn vrouw Margaretha, zijn eenige dochter Jacoba en zijn schoonzoon Jan IV van Brabant.

Wat de keizer betreft, deze kan Lodewijk van Beieren zijn, grootvader van Willem IV, of nog waarschijnlijker, een der keizers uit het huis van Luxemburg. Inderdaad telde de gravin Johanna, door haar huwelijk, drie keizers in de familie : Hendrik VII († 1313), de derde van dien naam in dit huis, en grootvader van haar man — Wenceslas van Luxemburg; —





Jan IV, Hertog van Brabant
Catharina van Burgondië, gemalin van Leopold van Oostenrijk.

Philips van Genève, en rekening houdend met het uitzicht der kleedij, die uit het begin der XVe eeuw dagteekent zou het beeldje, gezegd : Jan van Cleef vereenzelvigd kunnen worden en zou het dat zijn van : Philips van Nevers.

([1]) In de studie van Jos. Destrée, is een vergissing geslopen nopens de orde van St. Antonius. Over het beeldje waarvan wij veronderstellen dat het Willem IV voorstelt, schrijft de Heer Destrée : « (M. Six)... incline à la considérer comme la représentation de Jean III, duc de Brabant, et il fait remarquer que le personnage porte précisément le collier de Saint Antoine fondé par le duc Antoine, son père ». (Destrée, op. cit. p. 206).— Er is in dien tekst een drukfout, welke door geen erratum verbeterd wordt. Het is niet Antonius van Burgondië, hertog van Brabant, die de orde van St. Antonius stichtte, maar het is, zooals wij reeds hooger zegden, Albrecht van Beieren, graaf van Henegouwen, Holland en Zeeland, — en Prof. Six zegt ook niet dat de orde door Antonius van Burgondië gesticht werd, maar hij zegt wel degelijk dat Jan IV, graaf van Vlaanderen geworden door zijn huwelijk met Jacoba van Beieren, zich dientengevolge als hoofdman der Orde kon beschouwen, welke door den grootvader zijner vrouw, eenige erfgename der graven van Henegouwen, gesticht werd

Karel IV (✝ 1378), broeder van Wenceslas, en Wenceslas II de dronkaard (✝ 1419), zoon van Karel IV, afgezet in 1400. Wenceslas II heeft Johanna overleefd; hij was de neef van haar man, en dientengevolge, zou het van zelfsprekend zijn, hem tusschen de eigen neven en nichten der hertogin te zien, maar zijne onttroning wegens onwaardigheid, doet twijfel ontstaan over zijne latere afbeelding als keizer; misschien zou het beter zijn de beeltenis van Karel IV in het kleine bronzen beeldje van het Nederlandsch Museum te herkennen; hij had aan den vader van Johanna, Jan III, de Gouden Bul van 1349 toegekend, en ontsloeg Brabant van al de vreemde rechtsmachten, die van de keizerlijke abdij van Nijvel een hertogelijk leengoed gemaakt hadden, en die ten bate van haar man Wenceslas, het graafschap Luxemburg tot hertogdom had verheven en het de voorrechten der Luxemburgsche Gouden Bul verleende.

De beeldjes van Amsterdam zijn eene herhaling van die der graftombe van Lodewijk van Male, maar zooals wij het reeds opmerkten zijn al hunne houdingen in omgekeerde richting weergegeven. Deze omzetting buiten beschouwing gelaten, is de lijn der silhouetten geheel dezelfde en blijft alleen maar één belangrijk verschil op te merken: hoe komt het dat Philips de Goede, die wel de mantel van de Orde draagt, de halsketting van het Gulden Vlies, welke hij te Rijsel wel draagt, hier niet om heeft? (1) De afwezigheid van dit snoer is moeilijk te verklaren. Prof. Six veronderstelt dat deze bronzen vóór de stichting van de Orde (1430) gemaakt werden Wij gelooven dat echter niet, ten eerste wegens den stijl der figuren en ook omdat het zeer waarschijnlijk is dat de bestelling tot het vervaardigen van het praalgraf van Johanna van Brabant, voltooid in 1458-1459, aan Jacob van Gerines gedaan werd, nadat hij dat van Lodewijk van Male in 1455 had afgeleverd.

Men kan aannemen dat het monument van Rijsel het meesterwerk van den kopergieter was. Terwijl hij voor dit werk eene som van twee duizend gouden kronen, van acht-en-veertig grooten Vlaamsch ontving, kreeg hij voor de graftombe van de hertogin van Brabant maar zestig kronen, van vier-en-twintig stuivers per stuk. Wat wij van dit laatste mausoleum weten, doet veronderstellen dat de kunstenaar er zich in herhaalde, dat hij er den opzet van zijn meesterwerk gereproduceerd heeft en dat hij er een zeker aantal beeldjes, die voor dit laatste gediend hadden, voor gebruikte. De omgekeerde bewegingen bij de Amsterdamsche beeldjes vastgesteld, zou

(1) De pseudo Jan van Cleef draagt op de schets, die Succa van hem maakte, een snoer, waarvan de hanger aan het insigne van het Gulden Vlies zou kunnen doen denken. Maar wanneer wij deze teekening met het beeldje, dat dezelfde personage voorstelt in de rij der bronzen van Amsterdam, vergelijken, dan zien we dat men te doen heeft met een redelijk groot en massief sieraad, dat echter niets met het kenteeken der Orde te maken heeft. Daarenboven hebben de teekenaars van Montfaucon en Millin, die de halsketens van Philips den Goede en van Karel den Stoute erg uitwerkten, dit personage geteekend met een eenvoudige ronde ketting zonder versiering, overeenstemmende met die van het beeldje in het Nederlandsch Museum.

wellicht te verklaren zijn door het streven om eene al te slaafsche herhaling der bronzen van Rijsel te vermijden, maar het valt moeilijk te zeggen



Margaretha van Burgondië, Hertogin van Beieren, Gravin van Henegouwen.

Jacoba van Beieren.

waarom de halsketting der Orde van het Gulden Vlies op het gewaad van den stichter der Orde ontbreekt (1).

*
* *

(1) Het procédé der omkeering werd rond hetzelfde tijdstip gebruikt voor de reeks der rouwdragers van het graf van Jan-Zonder-Vrees en van Margaretha van Beieren, in de Chartreuse van Champmol, te Dijon, herhaling van den lijkstoet, die zich om de graftombe van Philips den Stoute voortbeweegt. Zeker is het, dat we hier niet te doen hebben met een kunstenaar die zichzelf herhaalt, vermits de twee graven van verschillende ontwerpers zijn, en dat het onmogelijk is aan Claes Sluter de schepping te betwisten van dezen aangrijpenden optocht rouwdragende monniken en officieren, die hun overleden hertog begeleiden; maar indien de opvolgers van den grooten beeldsnijder — Claes de Werve, Jean de la Huerta en Antoine le Moiturier — zijn werk reproduceerden, was zulks niet te danken aan de bewondering dat zijn werk genoot, maar op uitdrukkelijk verzoek van Jan-Zonder-Vrees. De nieuwe hertog wilde een graftombe, die nauwkeurig op die van zijn vader zou gelijken. En aannemelijk is het dat Jacob van Gerines in de graftombe van Rijsel het prototype had geschapen der prachtige monumenten die Philips de Goede aan zijne voorzaten wilde oprichten. De hertog wenschte ook dat hij dit werk zou herhalen ter eere van hertogin Johanna; de meester-gralmaker heeft het plan van het ensemble geëerbiedigd, en er dus alleen de wijziging der omkeering aan toegebracht.

Wat de weglating van het halssnoer van het Gulden Vlies bij het costuum van Philips den Goede betreft, daar juist dit costuum, behalve het hoofddeksel, dit der ridders van de

Zooals we reeds hebben gezegd, wordt de toeschrijving der Amsterdamsche beeldjes aan Jacob van Gerines algemeen aanvaard. De Heer Schmidt-Degener heeft den door Philips den Goede aangestelden kopergieter als een gewoon werkman willen voorstellen, die de ontwerpen van verschillige kunstenaars uitvoerde ; het zouden zijn : Jan van Eyck ; een leerling van Claes Sluter, (misschien wel Claes de Werve) ; en ten slotte Rogier van der Weyden. Bovendien zouden de bronzen, volgens deze theorie, oorspronkelijk geene leden van het huis van Burgondië hebben voorgesteld, maar wel de Zeven Deugden, te weten : *Innocentia*, *Castitas*, *Humilitas*, *Misericordia*, *Diligentia*, *Sobrietas* en *Patientia*. Philips de Goede en de Keizer zouden eene investituur voorstellen : die van den hertog van Burgondië in de hoedanigheid van graaf van Holland, en die welke hier Jan van Cleef genoemd wordt, zou maar een bijkomend figuur zonder beteekenis zijn.

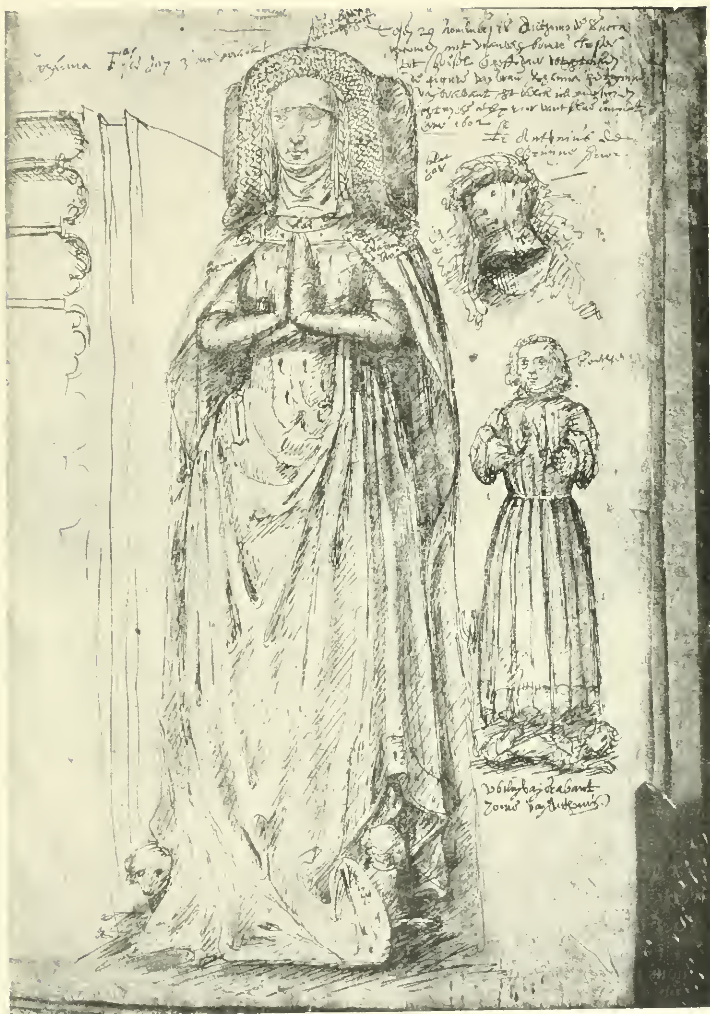
De Heer Schmidt-Degener is zelfs zoover gegaan, in de figuurtjes personen uit de omgeving van Jan van Eyck, n. l Arnolfini (Diligentia), de vrouw van Arnolfini, Johanna van Chenany (Sobrietas) en de vrouw van den meester, Margaretha, te willen herkennen. Laten wij in het voorbijgaan aanstippen, hoewel deze opmerking van ons doel afwijkt, dat de heer Schmidt-Degener van het portret van Bonne d'Artois, dat in het Kaiser-Friedrich museum te Berlijn bewaard wordt, het portret maakt van de vrouw van Arnolfini. Dit paneel, de repliek van een verloren gegaan origineel van Jan van Eyck en geschilderd in 1425, draagt het opschrift : « Dame Bonne Dartois la Duchesse de Bourgongne », — en het is geauthentikeerd door eene teekening in den bundel van Arras (wellicht herkomstig van Simon Leboucq), gemaakt naar hetzelfde origineel, en als opschrift dragend : « Bonne d'Arthois, ducesse de bourgongne fille du cōte deu 2[e] fēme de Phī le bon » (1).

Wat de vrouw van Jan van Eyck betreft, deze zou vertegenwoordigd zijn door het beeldje, door de teekening van Succa gekend als Anna van Bedford, zij zou *Humilitas* voorstellen en zou Rembrandt als model gediend hebben voor de figuur van Asnath op Jacob's Zegen, in het museum te Cassel. Om van de vrouw van Jan van Eyck, die wij uit het portret in het museum van Brugge kennen als een koele, bedachtzame burgervrouw, het beeld der *Humilitas* te maken, en om het prototype der Asnath van het Casselsche museum in het kleine bronzen beeldje van Amsterdam te herkennen, moet men nogal wat goeden wil aan den dag leggen (2).

orde was, is de weglating misschien te wijten aan eene retouche, of aan een vroegere poging tot omwerking, om aan het beeldje een andere identiteit te geven, b. v. die van een graaf van Holland.

(1) Deze teekening is vermeld in de tabel der portretten van de bundel van Arras door L. Quarré-Reybourbon ; *Trois recueils de portraits*, op. cit., p. 87, nº 58, en in 1908 afgebeeld door W. H. James Weale : *Hubert and John Van Eyck, their life and work*. (London-New York, 1908 tusschen bladz. 178-179.

(2) F. Schmidt-Degener : *Rembrandt imitateur de Claus Sluter et de Jean van Eyck*, op. cit, p. 98-90. — « La statuette est le portrait pris sur le vif d'une bonne bourgeoise flamande. Nous la connaissons déjà depuis longtemps : c'est la femme même de Jean Van



Graftombe van Johanna van Brabant en van Willem van Brabant, zoon van Antoon van Burgondie, eertijds in de kerk der Carmelieten, te Brussel.

De andere overeenkomsten die de Heer Schmidt-Degener tusschen de figuurtjes en eenige der werken van Jan van Eyck en Rembrandt wil doen aanvaarden, zijn zeer vernuftig gevonden, maar toch weinig overtuigend, en het is moeilijk zijn conclusies aan te nemen, waarvan er eene aldus geformuleerd is : « La Hollande, jusqu'ici indûment privée d'une œuvre de » Jean van Eyck, peut maintenant admirer chez elle un des meilleurs et des » plus harmonieux efforts du grand maître réaliste et mystique et, en même » temps, un glorieux résumé de tout son art.

» Voilà donc Jean Van Eyck statuaire. Evidemment Hubert le fut égale- » ment : leurs figures peintes auraient pu le faire soupçonner. D'ailleurs, » l'épitaphe de Jean Van Eyck, très probablement composée en 1442, semble » curieusement insister sur ses qualités de statuaire : après la comparaison » conventionnelle avec Phidias et Apelles, elle le met de pair avec Polyclète : » Arte illi inferior ac Policletus erat » [1].

Zonder te willen nagaan welk denkbeeld men zich in 1442 van Polykletes kon vormen, of tot hoeverre de vergelijking van den Vlaamschen meester met dezen beeldhouwer minder conventioneel kon zijn, dan die welke men met Phidias en Apelles maakte, zouden wij er ons willen bij bepalen te zeggen, dat, hoe moeilijk de theorie van den geleerden directeur van het museum van Rotterdam in haar geheel ook weze, men vreezen mag dat zij een beetje subjectief zal gevonden worden.

Wanneer men zich aan de rationeele, critische studie dezer reeks bronzen beeldjes houdt, dan is het onbetwistbaar dat zij voorstellen, en van eerstaf hebben voorgesteld : personen met een ter dege bepaalde identiteit, die bijna allen, zooals het opschrift van het graf van Rijsel het zegt, afstammelingen van Lodewijk van Male zijn. Wat de toeschrijving der bronzen aan Jacob van Gerines aangaat, wij hebben geen enkele reden om deze in twijfel te trekken. Hij alleen wordt in het door Philips den Goede in 1454 uitgevaardigde betalingsbevel vermeld, en in de zeer uitvoerige rekening van de graftombe van Johanna van Brabant vindt men geen enkele aanduiding die zou kunnen doen veronderstellen, dat hij naar het ontwerp van een ander kunstenaar zou hebben gewerkt. Het verband dat zou kunnen gevonden worden tusschen zijn werk en dat van Jan van Eyck en Rogier van der Weyden, is een tijdsverband.

Voor de eerste maal vernoemd als « coperslagere » in een cijnsboek van

Eyck, nous pouvons l'affirmer sans la moindre hésitation, après une simple comparaison avec le portrait de Bruges. Son âge, vingt-six ans en 1433, s'accorde merveilleusement avec l'âge apparent de la statuette. Est-il possible qu'on ait pu la prendre pour une princesse ! Quelle soumission, quelle obéissance dans sa pose et dans sa figure ! Son dos semble se courber sous un joug invisible ; son attitude exprime une attente, une vague crainte. Elle devient pour Rembrandt cette mère immobile qui, au chevet d'un patriarche mourant, recueille de toute son âme tressaillante les bénédictions et les présages qui s'épandent sur les têtes de ses enfants : Aseneth dans la *Bénédiction de Jacob*, du musée de Cassel. C'est l'humilité, qui nulle part ne s'affirme aussi profonde qu'en présence de la mort. »

[1] Van denzelfde, op. cit. p. 96.

Brussel tusschen 1372 en 1399, is Jacob van Gerines ingeschreven in de broederschap van St-Jacob van Compostella in 1405 (¹). Een andere koperslager van Brussel, Jan van Gerines, komt in dezelfde godvruchtige vereeniging voor van af 1390. Waarschijnlijk is het de vader van Jacob van Gerines. Deze maakt deel uit van het magistraat in 1428, wordt ontvanger in 1453; in 1443 is hij « gesworen lantmeter van Sonien », en in 1457 vervult hij « d'officie van den lantmetere in Brabant ». Hij verlaat dit ambt in 1459. In 1450 bestudeert hij de helling van den grond vanaf het dorp Anderlecht tot aan de woning van Philips den Goede, die op den Coudenberg te Brussel gelegen was, om te onderzoeken of de mogelijkheid bestond er de wateren eener bron heen te voeren, en gaat hij naar Brugge om den hertog den uitslag van zijn onderzoek bekend te maken. Hij ontvangt van dezen eene belooning van veertig frank. In 1451 is hij kerkmeester in de kerk van O. L. Vr. ter Kapelle. In 1455 voltooit hij de graftombe van Lodewijk van Male, en in 1458-59 die van Johanna van Brabant, en hij sterft omstreeks denzelfden tijd als Rogier van den Weyden, tusschen den 1ⁿ October 1463 en den 30ⁿ September 1464. Zijn zoon, die denzelfden naam droeg als hij en priester was, is als koperslager in de documenten vermeld. Wil men in deze vermelding meer zien dan een eenvoudigen bijnaam, te wijten aan het beroep van zijn vader, dan zoekt men te vergeefs naar een werk van den zoon.

De graf- en beeldenmaker, die door Philips den Goede gebruikt werd, heeft dus in denzelfden tijd als de twee groot-meesters der primitieve schilderschool geleefd. Zijne kunst is evenals de hunne een logisch gevolg van de aan het einde der xivᵉ eeuw begonnen evolutie, en maakt deel uit van dezelfde realistische hergeboorte. Op deze wijze wordt het feit begrijpelijk, dat men in zijne figuren Eyckiaansche hoedanigheden of een familietrek met zekere typen van meester Rogier ontdekt : de werken die men vergelijkt behooren tot denzelfden tijd en tot dezelfde omgeving — het Hof van Burgondië — en geven dezelfde kleederdrachten weer. Maar tot de artisticke verwantschap, welke zonder het individueel karakter der bezieling uit te sluiten, nochtans uit een dergelijke nabuurschap en een dergelijken samenloop van omstandigheden voortvloeit, beperkt zich het verband dat men tusschen het werk der beide schilders en dat van Jacob van Gerines kan ontdekken. Hem blijft de eer van zijn zoo fijn gevoeld en oorspronkelijk werk.

Februari 1920. MARGUERITE DEVIGNE.



(¹) A. Pinchart : *Jacques de Gerines*, op bladz. 116 der aangehaalde studie. — In werkelijkheid is het niet heelemaal zeker dat Jacob de koperslager, die zich in 1405 in de broederschap van St-Jacob van Compostella liet opschrijven, Jacob van Gerines was : het is Pinchart die deze eenzelvigheid heeft voorgesteld. Zij is aannemelijk ter wille van den datum : op dat oogenblik was Jacob van Gerines, volgens de andere data van zijn loopbaan, 18 of 20 jaar oud. Anderzijds gelooven wij, evenals Pinchart, dat de koperslager Jan van Gerines genaamd, en die van af 1390 van de broederschap deelmaakte, waarschijnlijk de vader van Jacob is en het is geen wonder hem in deze vereeniging, die veel kunstenaars telde, te ontmoeten.

OVERZICHT DER IDENTIFICATIES

MILLIN	SUCCA	Prof. SIX
(Deze aanwijzingen stemmen overeen met die van Montfaucon).		
1. Jean duc de Lotriche, de Brabant, de Limbourch, comte d'Aynau, de Holl. de Zeel, filz d'Antoine duc de Brabant.	Jehan conte destampes fils dudit phe. conte de Nevers.	
2. Anthoine, duc de Lottriche de Brabant et de Limbourch, fils desditz duc Phelippe de Bourg^{gne} et de Marguerite de Flandres.	Jehan duc de bourg^{ne} fils de phelippe fils du Roy de France duc de bourgo^{ne} et de Marguerite de flandres.	
3. Jehan, duc de Bourg^{gne} fils de Phelippe, fils du roy de France, duc de Bourg^{gne} et de Marguerite de Flandres.	Loys duc de Savoye fils de la ducesse de Savoye.	
4. Phelippe duc de Bourg^{gne} de Lottriche de Brabant et de Limbourch, comte de Flandres, d'Artois et de Bourg^{gne} filz de Jehan duc de Bourg^{gne}, etc.	Phe le bon duc de bourg^{ne} de lottriche de brabant de lembourg de luxembourg conte de flandres et dartois et de bourgo^{ne} etc. fils de Jan duc de bourgon.	Philips de Goede. — De halsketting van het Gulden Vlies ontbreekt, en de voorgestelde draagt een kroon in plaats van een muts met sluier. Evenwel is de silhouët herkenbaar en de identificatie zeker.
5. Charles, comte de Charolois, fils de Phelippe, duc de Bourgogne et de Brabant, et d'Ysabel fille du roi de Portugal.	Charles conte de Charlois fils de phe. duc de bourgo. et de brabant et de Yssabel fille du Roy de portugal.	
6. Marguerite ducesse de Guienne, fille de Jehan, duc de Bourg^{gne}.	Marguerite ducesse de Guienne fille de Jean duc de bourgon.	
7. Marie ducesse de Clèves, fille de Jehan, duc de Bourg^{gne}.	Anne ducesse de bethfort fille de Jehan duc de bourgo^{ne}.	Maria van Burgondië, dochter van Jan Zonder Vrees, gehuwd met Adolf van Kleef.
8. Jehan, duc de Clèves, filz de Marie ducesse de Clèves.	Geen aanwijziging. (Philippe de Nevers ?)	Jan van Kleef, zoon van Maria van Burgondië en Adolf van Kleef.
9. Isabelle, contesse de Ponteure, fille de Jean, duc de Bourg^{gne}.	Marie ducesse de Clèves fille de Jehan duc de bourgo^{ne}.	

MILLIN	SUCCA	Prof. SIX
10. Katherine, fiancée au roi de Cicile par procureur, fille de Jehan duc de Bourgogne.	..... Ducesse de Milan fille de la ducesse du Savoye.	
11. Anne, ducesse de Betfort, fille de Jehan, duc de Bourgogne.	Margarite ducesse en bavière contesse de haynnau fille desdiz duc phe. et de Margarite de Flandres.	Anna van Burgondië, dochter van Jan Zonder Vrees, echtgenoote van den Hertog van Bedford.
12. Agnes, duchesse de Bourbon, fille de Jehan, duc de Bourgogne.	Ysabel contesse de ponteure fille de Jehan duc de bourgonne	
13. Phelippe, conte de Genève, fils de la ducesse de Savoye	Onvoltooide schets, zonder toelichting. (Charles de de Nevers ?).	
14. .... royne de Cicile, fille de la ducesse de Savoie.	Royne de Cicile fille de la ducesse de Savoye.	Margaretha van Savoye, dochter van Maria van Burgondië en van Amedeus van Savoye, echtgenoote van Lodewijk van Anjou, koning van Napels en Sicilië.
15. . . . ducesse de Savoie, fille de Phelippe, duc de Bourgogne et de Marguerite de Flandres	Katherine ducesse dostriche fille de phe. duc de bourgone et de Marguerite de flandres.	Maria van Burgondië, dochter van Philips den Stoute, echtgenoote van Amedeus van Savoye.
16. Loys, duc de Savoye, fils de la ducesse de Savoye.	Anthoine duc de lottriche de brabant et de lembourcg fils dudict phe. de bourgne.	
17. .... ducesse de Milan, fille de la ducesse de Savoie.	Catherine fiancée au Roy de Cicile par procureur fille de Jehan duc de bourgone.	
18 Jacquel, ducesse de Touraine et depuis dalfine, fille de Marguerite ducesse de Bavière.	Jaquene ducesse de touraine et après dalfine, fille de Margarite Ducesse de bavière.	Jacoba van Beieren.
19. Marguerite ducesse de Bavière comtesse de Haynnau del dits Phelippe et Marguerite de Flandre.	Agnes ducesse de bourbon fille de Jehan duc de bourgone.	
20. Catherine ducesse d'Ostriche fille de Phelippe duc de Bourgogne et de Marguerite de Flandre.	Ducesse de Savoye fille de phe. duc de bourgone et de Margarite de flandres.	
21. Jehan conte d'Estampes filz dudit Phelippe conte de Nevers.	Phelippe conte de Genève fils de la ducesse de Savoye.	

MILLIN	SUCCA	Prof. SIX
22. Charles conte de Nevers fils de Philippe conte de Nevers.	Phelippe duc de lotriche de brabant et de lembourch conte de liney et de saint pol fils d'Anthoine duc de brabant.	
23. Phelippe conte de Nevers fils des dits Phelippe duc de Bourgogne et Marguerite de Flandres.	Jehan duc de Lottriche de brabāt et de lembourch fils d'Anthoine.	Philippe de Nevers.
24. Phelippe duc de Lottriche de Brabant de Limbourg comte de Ligney et de Saint Pol fils d'Anthoine duc de Brabant ; il mourut sans enfans en 1430 a 25 ans.	Jehan duc de Clèves fils de Marie ducesse de Cleves.	





NASCHRIFT



Sedert bovenstaande studie geschreven werd heb ik, dank aan den Heer Van Notten, Directeur van het Nederlandsch Museum, kennis genomen van een opstel van Prof. Six, verschenen in het Jaarboek van het Kon. Oudheidkundig Genootschap te Amsterdam, 1918-1919 (*De Beeltenis van Margaretha van Burgondië, Gravin van Henegouwen, Holland en Zeeland*).

Prof. Six identificeert als portret van Margaretha van Burgondië, gemalin van Willem IV van Bergen-Henegouwen (Willem VI van Holland) de zilverstiftteekening van het Staedelsche Institut te Frankfort, dat Weale met het eenvoudige opschrift « Vrouwenportret » publiceerde, terwijl Glück, door hem vermeld, er het portret van Jacoba van Beyeren, dochter van Margaretha van Burgondië, in meende te herkennen.

Prof. Six stelt een tweede identificatie voor : die van Willem IV met de figuur die een valk op de hand draagt, voorgesteld in een andere teekening van het Staedelsche Institut, en waarin Weale den Valkenier Hendrik Van Eyck meende te herkennen, die tegelijk met Jan Van Eyck in dienst was van Jan van Beyeren, en later, evenals Jan Van Eyck overging in dienst van Philips van Bourgondië, en baljuw van Dendermonde werd.

Deze identificaties zijn gegrond op vernuftige opmerkingen en vergelijkingen. De tweede vooral is aannemelijk en zij heeft voor ons groot belang, want er bestaat een uitgesproken gelijkenis tusschen het portret van den heer met den valk en het beeldje van Willem IV dat behoort tot de reeks bronzen van Jacob van Gerines. De lijn van den neus, het karakter van den mond zijn dezelfde ; er is tusschen deze beide beeltenissen slechts een verschil in de haardracht : de valkenier heeft kort haar, terwijl Willem IV het lang draagt. Maar dit détail is van ondergeschikt belang ; in de beroemde miniatuur van het Turijnsche Getijboek draagt de Graaf van Henegouwen overigens kort haar. Jacob van Gerines kan een portret tot model genomen hebben dat uitgevoerd was op een oogenblik toen de Graaf zijne haardracht veranderd had, en de identificatie van Prof. Six verliest niets van haar waarschijnlijkheid.

Maar hetzelfde geldt niet geheel voor de thesis betreffende het Frankfortsche vrouwenportret, en ondanks alle argumenten schijnt zij niet heelemaal bewezen te zijn. In ieder geval geeft een vergelijking van de teekening uit het Staedelsche Institut en het beeldje van Jacques de Gérines, dat Margaretha van Burgondië voorstelt, een negatieve uitslag : het is dezelfde persoon niet die ons in die twee portretten verschijnt. Natuurlijk heeft het beeldje niet de iconografische waarde van een teekening naar de natuur, en misschien zelfs niet van een teekening gemaakt naar een goed portret. Men kan zich afvragen van welke documenten Jacob van Gerines gebruik gemaakt heeft. Margaretha van Burgondië stierf den 8en Maart 1441 ; zij was toen iets boven de zes-en-zestig jaar oud, en het spreekt vanzelf dat zij er toen niet uitzag zooals het beeldje, dat een nog zeer jonge vrouw voorstelt. Jacob van Gerines heeft de tombe van Lodewijk van Male ongeveer veertien jaar na den dood der Gravin uitgevoerd : hij kan gebruik gemaakt hebben van een oud portret, uitgevoerd ten tijde van het huwelijk van Margaretha, of kort nadien ; dit is zelfs waarschijnlijk en het document dat hij aldus gebruikt heeft zou maar in de verte herinneren

aan het werkelijke uitzicht van de Gravin in hare laatste levensjaren, uit welk tijdstip het Frankfortsche portret zou kunnen dagteekenen. Ook is het mogelijk, dat het beeldje van Jacob van Gerines hoegenaamd geen iconografische waarde heeft; er zijn nog meer beeldjes van dezelfde reeks welke in dit opzicht aanleiding tot meeningverschil kunnen geven (dat van Jacob van Beyeren bij voorbeeld). Merken wij echter op dat verschillende van deze figuurtjes in duidelijk verband staan met authentieke portretten van de afgebeelde personen (Philips de Goede, Willem IV; hetzelfde gold ongetwijfeld ook voor het verdwenen beeldje van Jan Zonder Vrees).

***

Een tweede document van groot belang voor onze studie werd ons welwillend aangewezen door Dr. N. Beets, gewezen onder-directeur van 's Rijks Prentencabinet te Amsterdam. Het is een nota van Prof. Vogelsang in de uitgave van Dürer's reis-teekeningen [1]. Een dezer teekeningen stelt een der beeldjes van Jacques de Gérines voor: dat van Catharina, dochter van Philips den Stoute, gemalin van Leopold IV, hertog van Oostenrijk — beeldje dat in het Rijksmuseum tot nu toe Margaretha van Savoye geheeten werd [2]. Volgens Prof. Vogelsang zou Dürer een afbeelding dezer figuur gezien kunnen hebben bij de regentes Margaretha van Oostenrijk, welke door haar huwelijk met hertog Philibert II ook Margaretha van Savoye geworden was. Deze gelijkheid van naam zou de landvoogdes er toe gebracht hebben, om het beeld der nicht van haar overgrootvader, Philips den Goede, te doen copieeren. Maar deze bewijsvoering houdt geen stand aangezien het beeld in kwestie, volgens Succa's getuigenis, Catharina van Burgondië voorstelt, en geenszins de dochter van Maria van Burgondië en Amedeus VIII van Savoye.

Wij meenen de aanwezigheid van deze schets in Dürer's reisboek anders te kunnen verklaren. Tijdens zijn verblijf in de Nederlanden kwam hij herhaaldelijk te Brussel. Hij heeft voorzeker de graftombe van Johanna van Brabant gezien, een belangrijk monument dat toen nog ongeschonden, in zijn volle pracht bestond. Het beeldje dat de schilder teekende is een der gracelijkste van Jacob van Gerines; het heeft zijne aandacht getrokken en hij maakte er een schets van, die overigens onvoltooid is gebleven. Men zou zeggen dat het vooral het kapsel van het figuurtje is, dat de aandacht van den kunstenaar heeft getrokken.

Maar voor ons is het vooral van belang dat de aanwezigheid dezer teekening in het album van Dürer onze thesis omtrent de herkomst der beeldjes bevestigt. Dürer is noch te Amsterdam, noch te Rijsel geweest, maar hij heeft Brussel herhaaldelijk bezocht, en het is zonder twijfel in de Carmelietenkerk, vóór de tombe der hertogin van Brabant, dat hij de silhouëtte van dit figuurtje heeft geschetst. Het bewijs ervan wordt gegeven door de overeenstemming van zijn teekening met het uitzicht van het beeldje in het Rijksmuseum: de houding der handen en alle details van het costuum zijn in tegenovergestelden zin van het gelijkaardige beeldje, dat te zien was op de tombe van Lodewijk van Male.

MARGUERITE DEVIGNE.



(1) JAN VETH en E. MULLER: *Albrecht Dürer's Niederländische Reise.* (Oosthoek, Utrecht). I pl. IV*.
(2) De teekening bevindt zich in het British Museum.



ONZE KUNSTENAARS GEDURENDE DEN OORLOG

VICTOR ROUSSEAU



Er zou voorzeker een heel merkwaardig boek over het oorlogswerk van onze kunstenaars kunnen geschreven worden : zij, die hier te lande, onder het bekrompen en enge regiem door den vijand ingesteld, leefden, en de anderen die naar Frankrijk, Engeland of Holland uitgeweken waren. Welke waren de invloeden die de gebeurtenissen en wisselvalligheden van dien tijd op de richting van hun kunst uitoefenden? Is de scheppende kracht van die kunst eenigermate verbleekt of heeft dit scheppend vermogen zich integendeel breeder en vrijer ontwikkeld onder de stage drukking der ongelooflijk-tragische omstandigheden die al maar door bij hoop of ontmoediging, geest en ziel in een voortdurende, zenuwachtig-pijnlijke spanning hielden?

Ten andere, wat zullen ons de nieuwe kunstwerken brengen, die gedurende de oorlogsbange jaren — waar de glorierijke dagen van 1918 een onverwacht einde aan brachten — zwaarlijk werden gebaard? Welke zijn de sterk-opbouwende kunstgewrochten die, in alles omvattende trekken, dien hardnekkigen strijd tusschen beschaving en geweld in een blijvend gedenkteeken voor latere nageslachten zullen omscheppen? Tot nog toe ontbreken ons zulke kunstproducten. Enkele heel eigenaardige en belangwekkende schilderijen van Laermans, Langaskens en Paulus, van jeugdige schilders van het front en anderen, werden tentoongesteld, maar waren voor ons slechts van episodische en documentaire waarde. De tijd zal leeren... . Maar het is in het algemeen onmogelijk, dat de actualiteit als kunstproduct zou kunnen doorgaan. Het is van noode indien die actualiteit, het gistend element wil worden dat eenig bijzonder en levendig kunststuk moet voortbrengen, dat de groote feiten tot het verleden behooren, opdat de fel-afstekende werkelijkheid dier feiten door der tijden gang minder scherp en dieper doorvoeld voorkomen.

Het is ook onmogelijk om het vraagstuk van de diverse invloeden op de verschillende esthetische richtingen van onze meesters in een paar algemeene trekken op te lossen.

De toekomende groote tentoonstellingen zullen ons wellicht de noodige gegevens tot beoordeeling bezorgen. Het zal heel belangwekkend zijn om den invloed te bestudeeren bij de landschapschilders die zich uit hun eigen land moesten verbannen, om in de nieuwe en ongewone omgeving en atmosfeer van vreemde gewesten te gaan leven. Maar indien de kunstenaar in nauw verband leeft met zijn omgeving, dan is dit vooral bij den schilder te merken, die in die omgeving niet alleen het geestelijk maar ook het stoffelijk element van zijn werk put. Deze gedwongen overplaatsing in nieuwe landschappen, die eigenlijk maar een oppervlakkigen invloed op hem uitoefenen, daar zijn scheppingsvermogen deze nieuwe emotieve elementen niet onmiddellijk in zich kan opvatten, zal niet te min een stilaan inwerkend nieuwe factor verwekken, die zijn verdere productiviteit zal beinvloeden.

Misschien is deze theorie, hoe logisch zij ons dan ook voorkomt, of beter, omdat zij volkomen logisch is, een al te absolute theorie. Het kan zich ook voordoen, dat een kunstenaar, die aan eigen bodem ontworteld en met een groot receptiviteitsvermogen begaafd is, daar een gelegenheid vindt om nieuwe uitdrukkingen van zijn personaliteit te gewagen. Het is ons mogelijk in dit opzicht een beter en duidelijker begrip te geven, wanneer wij de doeken van Emile Claus zien die hij te Londen schilderde, toen hij de Leieoevers moest verlaten om zich aan de mistige Theems te gaan vestigen.

Victor Rousseau verbleef ook gedurende den oorlog in de britsche hoofdstad, en zijn kunstproductie was heel groot ; maar de beeldhouwer is niet zoo zeer als den schilder aan de omgeving gehecht, die zijn talent zag groeien en ontwikkelen.

De beeldhouwkunst heeft ten opzichte der schilderkunst op substantiëel als expressief gebied iets abstracts. Zij vindt haar fundeering in de werkelijkheid, want de figuren die zij verwezenlijkt zijn der menschen of dieren zelf, doch deze werkelijkheid van alle kleurschakeering en levensatmosfeer ontbloot, is feitelijk maar een suggestieve samenvatting van dat leven. Daarom stelde Michel-Angelo de beeldhouwkunst boven de schilderkunst, omdat hij in zijn conceptie vond dat de beeldhouwkunst alleen de groote gedachte van den schepper in een rijken synthetischen vorm kon hervatten, vrij van het kinderachtig-onnoodige dat in zijn oogen met de dingen van de natuur samenging. En dan begrijpen wij waarom Rousseau, ver van eigen haard en land verwijderd, na een korte verpoozing, zijn onderbroken werk kon voortzetten.

Niettegenstaande het vriendelijk en sympathiek onthaal dat hij onmiddellijk te Londen genoot, gevoelde hij, en menige vreemdeling met hem, het stage leed van de verbanning. Der vreemden drempel moest hij niet, als Dante, met wroeging en ingekeerde bitterheid betreden. Toch heeft hij, van huis en haard, van vrienden en medeburgers verwijderd en gansch uit zijn gemoedelijken levensgang geslagen, den zwaren druk der angstig-donkere dagen gevoeld. Heel zijn wezen kwam in wrokkigen opstand bij het hooren der



VICTOR ROUSSEAU : Lady Diana Menners.



VICTOR ROUSSEAU : Eugène Ysaye.

duitsche misdaden. Hij leefde onder dien altoos dreigenden hemel door vijandige vliegtuigen doorkruist, die de stad met bommen bezaaiden. Toen de eerste schrik en bekommering van die beroerde dagen bij hem ietwat gestild was, welde die nobele drang bij hem op, om opnieuw te scheppen, en zoo ook zijn aandeel bij te brengen tot den roem, die de belgische kunst tijdens den oorlog in den vreemde mocht oogsten.

Op een zolderkamer die hem als werkplaats diende, boetseerde Rousseau tal van bekoorlijke en buitengewoon krachtige beeldhouwwerken.

Die zolderkamer was geen ivoren toren waar de dichter zich terugtrok, om ver van de gruwelen, die het menschdom beleefde, in een ziekelijk gedroom te willen opgaan. Indien hij mediteerde en zich soms door de muziek ver van het angstig gebeuren liet meesleepen ; indien hij in zijn met vreugdig leven omkranste figuren een tegenstoot zocht van het vertrapte ideaal, dan was het omdat die meditatie, die muziek en die figuren van den stillen doch diepen invloed, die de gebeurtenissen op het gevoel van den kunstenaar uitoefenden, doordrongen waren.

Wij kenden sinds langen tijd reeds dat gevoel, net als het in tal van werken te voorschijn kwam — de *Lezer* of *Vers la vie* (Naar het leven toe) b.v. — een heerlijk en doordringend gevoel dat de minste en fijnste schakeering der gedachte weet uit te drukken. Het leek haast of kon dit gevoel zich zelf niet meer overtreffen ; nochtans hebben lange jaren van pijnlijke verschrikking en zware beslommering het nog gelouterd.

En ofschoon wij gewend waren aan een wonderschoone, overvloedige productie van Rousseau, waarvan onze groote dichter Albert Giraud van getuigde dat hij de ware, goddelijke gave had gekregen, namelijk die der zachtomlijnende kracht en der fiere gratie, toch blijft men verbaasd bij de prachtige vruchten van zijn activiteit in Engeland.

J. de Bosschere schreef reeds in « Onze Kunst » [1] een studie over eenige stukken van deze laatste productie. Hij behandelde o.a. *De Ontmoeting* : drie jonge meisjes die elkander hebben ontmoet ; een groep als uit een stuk gegoten, mooi van sereniteit en onuitsprekelijk rhythme ; de *Danseres met de roos*, in een houding als een arabeske, snoeperig mooi en tevens vreemd, als een verre naklank van Indische beeldhouwkunst ; vooral de bekoorlijke busten van de perzische danseres *Armène Ohannian*, waarschijnlijk door den kunstenaar geboetseerd, terwijl zij haar geliefkoosde kunst beoefende ; de buste van *Lady Diana Menners* in de kracht van haar jeugdig-rijke bekoring. Uit dien tijd is ook de buste van *Eugène Isaye*, sterk in zijn breede karaktertrekken en zuivere weergave van een knappen virtuozenkop.

Hierbij nog te melden het beeld van een kind met welig-golvend haar en een kleine meisjeskop waar twee groote, ietwat verlegen kijkers in zitten.

Er bevond zich tusschen deze oorlogsproductie een groep, *Het Gesprek*,

[1] Maart 1916.

waar wij even moeten bij stilstaan. Het zijn twee jonge, naakte vrouwen, vlak over elkaar op een rustbed uitgestrekt. Ze spreken samen. De eene spreekt zacht, wijl zij heel even een vinger opheft, de andere luistert aandachtig nadenkend. Niets meer. Het laat een klaren en tevens vagen indruk : de rustig-uitgestrekte figuren, in hun gewilde evenwicht, de jeugdig-zuivere gratie van hunne fijne trekken, het verwekt bij ons een plechtig-schuchter, een verrukkend-vurig vertrouwen in het leven. Maar onze geest is als omvademend heel dit werk, en al wil hij de plastische schoonheid van deze productie ontleden en doorvorschen, haar zuivere beteekenis ligt niet in ontledingsprocessen maar wel in gevoelsuitdrukkingen. Hier brengt Rousseau een lichtende straal in het duistere van ons gemoedsleven. De vormen die hij met zijn tooverhanden boetseerde zijn beeldhouwkunst, maar ook poëzie en muziek geworden.

Het thema van *Het Gesprek*, hoe doodgewoon en zonder de minste emotie het misschien voorkome, werd dikwijls door hem hernomen en op een steeds nieuwe wijze behandeld. Men herinnert zich de *Groupe des Adolescents* die hij in 1905 tentoonstelde. Het was eigenlijk ook maar een *Gesprek* : twee naakte meisjes zitten naast elkaar, zij luisteren naar een jongen man die aan hunne voeten ligt. De oudste der twee meisjes schikt haar haar ; de jongste als in verrukking vervoerd, luistert onbeweeglijk.... ernstig. Rousseau heeft te Londen weer eens het zelfde motief behandeld, en, waar zulke herhaling voor ieder ander een gevaar zou zijn, is het voor hem juist een reden om er de voorkeur aan te geven, want, al is het algemeene gegeven hetzelfde, steeds is hij verschillend in de schikking en de houding van zijne personagen en in de uitdrukking die hij hun geeft. Het is geen herhaling maar een dieper uitgronden van een zelfde gedachte, die zóó bij den toeschouwer een sterkeren weerklank vindt. De groep van Londen, in gedroogde klei, bestaat uit twee vrouwen : de eerste, zittende op een steen, spreekt en maakt een haast onmerkbaar gebaar met de rechter hand, terwijl de andere, wat voorovergebogen op den elleboog leunend en het hoofd opgeheven aandachtig luistert. Beiden zijn naakt, en door den maagdelijken glans van hun jeugdig lichaam en de licht- en schaduwcontrasten van hun bekoorlijk-schoone hoofden zoo verschillend van uitdrukking, is het of er een ongemeene bekoring uit voortvloeit die ons herinnert aan het fier en moedig accent van *Aan de Vreugde*.

Ziehier een samenspraak van een gansch ander gehalte : *Het Geheim*. Twee vrouwen staan vlak voor elkaar. Zij die haar geheim toevertrouwt heeft de oogen neergeslagen, het hoofd voorovergebogen ; zij, die de bekentenis aanhoort werpt een strenge, verwonderde maar ook medelijdende blik op haar vriendin. Heel het drama ligt samengevat in de smeekende, onbewuste beweging, in de huivering die de beide geschokte wezens bemeestert.

Zouden wij de groep die Rousseau *Moederliefde* genoemd heeft, tusschen de *Gesprekken* kunnen rangschikken ? Een jong kind op den

schoot van zijn moeder dat met gretige handjes naar het hoofd grabbelt. Is dit niet het roerendst het innigst der gesprekken? De nooit verzadigde moederliefde.... Is er iets bekoorlijkers dan die woorden van bewondering en teedere liefde van een moeder voor haar kind? Maar de moeder hoort haast



VICTOR ROUSSEAU: Gesprek.

haar kraaiend kindje niet meer. Het noopt haar tot een joelig spel, maar ze heeft zachtjes haar hoofd gebogen en in een roes van wellend geluk de oogen in stille verrukking gesloten, en ze voelt haar wichtje tegen haar borst en ze weet zich heel gelukkig.

De kunst van Rousseau was niet ongevoelig voor het kindje in de bollig-rosige vormen van het snoeperige lijfje. Menige groep die hij te Londen afwerkte stelde kinderen voor. Hij heeft ze van dichtbij nagegaan en bestudeerd en leefde mee in hun kinderlijk genoegen. Hier zien wij het volle leven in de eerste lichtende uren, de veelbelovende man voor later die nu maar stamelt. Ongewoon lief zijn de kindergezichtjes die Rousseau afzonderlijk of in groep in dien tijd boetseerde, naar een paar vluchtige schetsen op straat of autobus genomen. Wij zouden alles moeten melden en beschrijven, maar wij zouden niet klaar komen; alleen nog het borstbeeld van den jongen lord, een boy, een twaalfjarige jongen, schoon en blond, frisch en snugger, de jongere broeder der jeugdige edellieden van Van Dyck. . . .

Rousseau, de groote vriend der natuur, vond de jubelende lofzang aller creaturen de schoonste die ooit een menschenstem had gezongen: «Gebenedijd zijt gij, Heer, boven alle creaturen, gebenedijd voor onze broeder de zon, voor zuster de maan en voor onze moeder de aarde, die ons voedt en verzadigt, zoo menige vrucht en zoo divers-gekleurde bloemen voortbrengt». De liefde tot de natuur is een algemeen menschelijken drang die onze kunstenaar zoo dikwijls en op een wisselende manier uitte. Zoo komen wij dan te spreken over de *Genius van het Woud*: het is als een herinnering aan de lofzangen van den heiligen Franciscus, wanneer hij een door de wind losgerukt nest tegen zijn sterk-gespierde borst poogt te verwarmen, gezeten op een rotsblok en leunende tegen een struikgewas van vogels en eekhoorntjes druk bezocht; het hoofd geheven, luistert hij in heilige extase naar het ruischende bosch, naar het eeuwig gezoem van het leven.

Dit werk dagteekent uit 1917. Het jaar daarop gebruikte Rousseau het zelfde motief, eenigzins gewijzigd en vormde zoo de groep: *Zomerfiguren*. Twee lang-uitgestrekte vrouwen, onbeweeglijk stil, als in ijle droomen verdiept, in de sierlijk-volle ronding van hun welig-schoone lichaam. En ziehier uit dien zelfden tijd de groep: *Schemeringen:* een vermoeide en bedrukte figuur in de droeve gepeinzen van den nacht verslonden en die een jong koppel aanstaart — de Dag — dat vredig aan zijn zij rust.

En wij zouden nog menige bladzijde kunnen vullen ware het ons plan geweest, om de stukken die Rousseau met zich naar België meenam te catalogiseeren en te beschrijven. Even moeten wij nog de aandacht vestigen op de twee keurige beeldjes die H.M. de Koningin voorstellen in een grooten mantel gehuld: klein werk maar stijl van zuivere waarde. Ook nog een paar jonge meisjesbeelden, een pathetisch *Gebed voor den Vrede* uit de angstige uren van den grooten wereldbrand, *De Jongeling met den Bloemenkrans:* klein, nerveus-lenig bronze figuur, en eindelijk: *Zij die voorbijgaan*: twee vrouwen die zij aan zij wandelen. Hun breed-gerande hoed werpt een zachte schaduw op hun jong gelaat; de eene draait zich half om en slaat een blik achterwaarts en die schaduw, die beweging, die rythmische tred in de lichte golving der kleeren gevestigd zijn als het tastbare beeld der harmonie.

En vóór wij nu, om te eindigen, het *Gedenkteeken der erkentelijkheid van België aan Groot Britannië* bespreken, moeten wij nog even stilhouden bij de twee stukken die de kunstenaar in zijn eigen, gezellige werkplaats bij zijn woning die hij verlaten had om aan 's vijands dwang te ontkomen, wrocht. Eerst de *Verschrikking van den Oorlog*: een verwilderde vrouwfiguur, grooter dan model, met vermagerde, pijnlijke trekken in 't gelaat, in een wijkende, verschrikte houding; als contrast tusschen deze sombere herinneringen en de nieuwe gedachtenstroom van den tijd: *De Verrukking*: twee half gedrapeerde vrouwen, de eene staat recht en zingt, de andere neergezeten en de armen geheven, hoort in stille bewondering naar het schoone lied. Beiden zijn als in vervoering voor de goddelijke muziek. Rousseau heeft



VICTOR ROUSSEAU : Het Geheim.

onder het opschrift van dit werk deze opdracht bijgevoegd : « Aan Cesar Franck ».

Toen er te Londen een monument moest opgericht worden om de gulle, Engelsche gastvrijheid voor de Belgische vluchtelingen te herdenken, wendde men zich tot Rousseau, en hij heeft dan ook als kunstenaar en vaderlander een prachtig geslaagde groep gemaakt, die tot eer van beide landen zou strekken.

Het monument staat in het centrum van de Engelsche hoofdstad, aan de oevers van de Theems, dicht bij het Cecil Hotel. Het voetblok, in witten steen van Portland, is zestien meters breed en ongeveer vijf meters hoog. In het

midden op een voetstuk staat een groep in verguld brons: België; de rouwsluiers hangen breed over haar schouders. Ze schrijdt voort en geleidt haar



VICTOR ROUSSEAU : Gedenkteeken der erkentelijkheid van België aan Groot Britannië (Londen).

kinderen voor zich uit : een manlijk-ernstige jongen en een jong meisje, beiden met huldebloemen beladen. Langs een kant van dezen voetblok zien wij een vrouwelijke en mannelijke figuur ook in verguld brons, zij stellen Engelands eer en gerechtigheid voor. Het is een machtig-decoratieve groepeering, een groeiende drang van impulsief gemoed. En in de groote, drukke stad, zal dit gedenkteeken een blijvende getuige zijn der merkwaardige kunstvaardigheid van ons land.

Wij zijn in de mooie, heldere werkplaats van Rousseau. In de opening van een doorgang zien wij het ontwerp van een monumentale fontein — heel zwierig-geboetseerde figuren — voor het Koninklijke Park van Laeken bestemd. De tijd vliegt om ; nog een paar oogenblikken eer wij vertrekken. Alle kunstwerken die in glazen kasten, op werktafels en op den grond

geschikt zijn, nog even nakijken. Maar onze aandacht wordt door de teekeningen aan den wand getrokken, en daar zien wij opeens een Rousseau zich veropenbaren. Een andere ? Neen, feitelijk niet, het is de zelfde, ons bekende, gevoelige kunstenaar, maar met iets vrijers, iets intiemers en onbestemders.



VICTOR ROUSSEAU : De Verschrikking van den Oorlog.

De zelfde gedachte maar met al het verleidelijke van de spontane improvisatie. Het is een werken volgens een instinctieve rythme, doch van de gebonden vormen der beeldhouwkunst ontdaan ; vormen die evenals de metriek voor den dichter, een groote hindernis maar ook een aanmoedigend element zijn. Hier kan de gedachte vrijelijk handelen naar eigen willekeur, zonder dat daarom een mogelijke plastische verwerkelijking gevergd wordt.

Die teekeningen verwonderen ons, niet zoozeer om de technische verscheidenheid, dan wel om de hooge waarde van hun vinding. Het zijn nu eens sobere silhouëtten, samenhang van houding en beweging, wit-geteekend op blauwen grond ; bacchanten die, dronken van het cimbaalgerinkel, luidruchtig dansen in een dionysosstoet ; schetsen voor zekere kunstwerken : de Maske van Beethoven, het beeldje van de Koningin of *Zij die voorbijgaan*, verschillende decoratieve bewegingstudies, echte beeldhouwersteekeningen ; dan weer fijne, uitvoerig bewerkte inkt of sanguine-teekeningen, die men van de hand van een schilder of graveerder zou denken.

Ziehier, eerst en vooral een paar albumbladen, eenige reisindrukken uit

Italië, met haar weelderig-groeiende natuur, waar men den latijnschen bodem onder voelt leven; dan eenige teekeningen — het profiel van een non b.v. — die door hun somber-juiste trekken aan werk van onze primitieven doet denken; andere nog: een vrouw die piano speelt, en de man die op de piano leunend naar de muziek luistert, die in hun uitgewerktheid en de zachte toonverdeeling op schoone romantische teekeningen gelijken. Daarnaast vinden wij afgewerkte teekeningen als *De Droomer*, studies voor ontwerpen, vluchtig opgenomen schetsen van nieuwgedroomd werk, 's avonds bij lamplicht geteekend, in de ontspanning na een goed bezetten dag.

Uren van rustige verpoozing, van rijke verbeelding. De kunstenaar vat soms die vluchtige indrukken en geeft ons dan later een gewasschen teekening van een Wijze of een vreemden Keizer, door een groot feëriek hof uit de duizend en één nacht omringd, of ook nog een voorstelling van een door de maan beschenen park, waar een donker-glimmende vijver midden in ligt te droomen aan den voet van een in den nacht wegdoezelenden marmeren trap. En het diep-mijmerend brein van Rousseau voelde bij een verre herinnering van Watteau, een wegstervend lied van Lully of een zangerig vers van Verlaine een heele nieuwe wereld openlichten, die hij geleidelijk op papier vestigde en ons zoo van zijn cerebraal-mooie droomerijen liet genieten.

Rousseau verschijnt in onze hedendaagsche school van beeldhouwkunst, met kunstenaars als Meunier, Devigne, Lambeaux, Dillens, Vinçotte, Lagae, Rombaux en Minne, als de meester der spiritueele uitdrukking, de man die de evolueerende bewegingen van geest en ziel in plastische vormen wist saam te vatten. Een groote harmonie beheerscht zijn diverse kunstuitingen, een diepe en doordringende harmonie die al zijn figuren hun standvastige waarde gaf, en ze purend doordrong. Zoo wordt die bekoorlijke harmonie onbepaalde maatstaf van bewegingen en losse houdingen, van intellectueel uitdrukkingsvermogen een bestendige kracht.

De oorlog, afschuwelijk-lang, bloedig drama, met de algemeene ommekeer van gedachten en zeden die hij veroorzaakte, heeft op eenieder onzer een verderfelijken of prikkelenden invloed gehad. De nobele geesten hebben haast in een sprong het sublieme bereikt, de verdorven of twijfelende elementen hebben vrijen gang gelaten aan hun lage neigingen. Rousseau, na een oogenblik houwvast te hebben verloren, voelde, hoewel rouw en dood t'allenkante hem grijnzend tartten, een ongemeenen drang, om de helderheid en vastheid van zijn ideaal in zijn verdere loopbaan te bekrachtigen en te verheerlijken.

Wij hebben het werk van deze jaren gezien. Meer dan ooit straalt de heldere gedachte uit al deze figuren en worden zoo door een nimbe van licht omschenen. Het is een jeugdige, kunstige, opkomende gedachte, geheel naar het leven gericht, en gereed om haar in oprechtheid maar ook met een nooit gekende wilskracht voort te gaan. Als wij dan een oogenblik die groote reeks

heerlijke kunststukken van Rousseau nagaan, dan is het of zagen wij een groot koor door hem bestuurd, en waarvan alle de minste uitdrukkingen door een opgetogen rythme geregeld, zij het een lierzang, een lofzang of een bruiloftslied, de eeuwige pracht der wereld en de volmaakste gratie van het altoos vernieuwende leven bezingen.

ARNOLD GOFFIN.





EEN TAPIJT DER PASSIE MET HET WAPEN VAN PIETRO SODERINI

BRUSSELSCHE ARBEID VAN HET 1e DERDE DER XVIe EEUW



EZE reeks van vier stukken komt voort uit een Brusselsche werkplaats en behoort tot de gouden eeuw van het tapijtwerk. Haar samenstelling geeft bewijzen van de schoonste tradities der Brabantsche school en sommige koppen moeten in niets onderdoen bij die van Gozewijn van der Weyden, zoon van Rogier; andere zijn een Quinten Metsijs niet onwaardig, terwijl weer andere doen denken aan de beste cartonniers: Jan van Room en meester Philips; aan den anderen kant wordt men vaak herinnerd aan naamlooze werken waarvan de voortbrengers nog op te sporen zijn. Ook zouden de inspanningen van de geleerden er meer moeten op gericht zijn, deze nederige kunstenaars, waarvan de waarde dan toch erkend wordt, te vereenzelvigen. In elk geval is het aan de beste bronnen dat de cartonnier zijn bezieling en voorbeelden geput heeft.

Deze vier paneelen onderscheiden zich door de groote decoratieve eigenschappen van de samenstelling, een volkomen beheersching van de techniek, en een onberispelijke vertolking van de modellen. Eerst en vooral valt nergens het gebruik op te merken van goudddraad, waarvan de glans niet bestand is tegen het invreten van den tijd. Het gebeurt jammer genoeg te dikwijls dat sombere plekken voorkomen waar men schitterende vlakken verwachten mocht. Een oordeelkundig gebruikmaken van zijde, een voorzichtig omgaan met de tegenstellingen, diepe blauwe en warme roode tinten, gele kleuren die overstralen van licht, vormen een rijke en schitterende harmonie, waarmee het werk van de machtigste coloristen moeilijk de vergelijking zou doorstaan.

Wij staan hier dus voor een geheel dat prachtig is bewaard gebleven. Indien er weliswaar naden ontbreken, is ook aan den anderen kant geen spoor van herstelling waar te nemen. De randen zijn verdwenen; deze zullen waarschijnlijk erg smal geweest zijn, en misschien van heel eenvoudige samenstelling, zooals dit bij veel werken van denzelfden tijd het geval is.

Hierbij dient men op te merken dat het wapenschild onmiddellijk in het vlak van de compositie aanzet, wat zeker hier niet het geval zou geweest zijn,



BRUSSELSCH MEESTER : 1e derde van de XVIe eeuw.
Jezus in den hof van Oliveten (tapijtwerk).

indien de rand breeder was geweest. Het langwerpig schild doet onmiddellijk denken aan een Italiaansche familie. Verder is de eigenaar, die het wapen droeg : *van keel met drie gouden geweien en twee over elkaar gekruiste gouden sleutels*, niemand anders dan Pietro Soderini, die een belangrijke rol speelde op het einde van de xve en in het begin van de xvie eeuw. Hij werd in 1502 tot levenslangen « gonfaloniere » benoemd door de Florentijnen, die verlangden hun republikeinsche instellingen in stand te houden, nadat ze deze na de uitdrijving van Piero de Medici en het martelaarschap van Savonarola weer hadden ingevoerd. Hem werden bezadigdheid en een wijs beleid

toegeschreven, maar de eigenschappen om een groot staatsman te zijn, ontbraken hem gansch. Hij verving de vreemde huurlingen door een nationale legermacht en het was onder zijn bestuur dat er een einde kwam aan den oorlog tegen Pisa, dat de Florentijnen in handen viel. Julius II kon het Soderini niet vergeven dat hij de mededingster van Florentië heroverd had, en hij poogde hem door de magistraten van deze stad te doen afstellen ; toen deze echter weigerden hiertoe over te gaan, werd de stad Prato geplunderd. Soderini betoonde zich steeds genegen en dankbaar ten opzichte van Frankrijk, en altijd koos hij partij voor dit land in de politieke aangelegenheden van Italië.

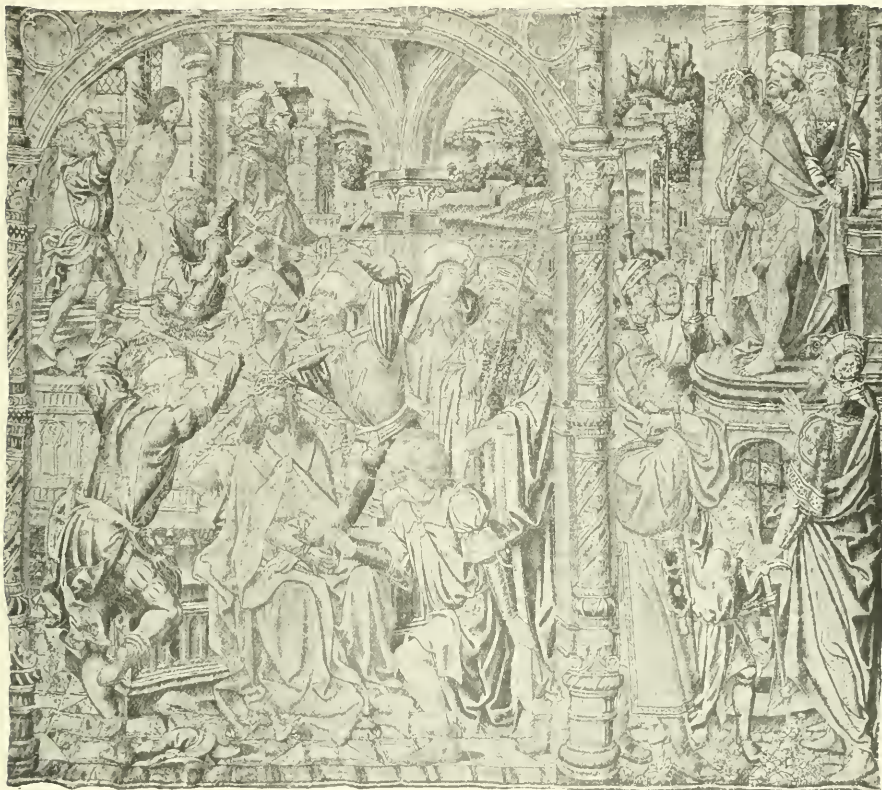
In het jaar 1512 keerden de Medici, met behulp van een Spaansch leger naar Florentië weer, stelden Soderini af, en verbanden hem uit het land. De oude « gonfaloniere » zocht een schuilplaats te Ragusa in Dalmatië en verbleef daar tot aan de verkiezing van Paus Leo X. Deze ontbood hem naar Rome en stond hem vele gunsten toe. Soderini bleef te Rome en arbeidde daar voor het welzijn van Florentië, dat hem nooit toeliet weer te keeren.

Het is overbodig zich af te vragen welke de betrekkingen waren van den gewezen Florentijnschen waardigheidsbekleeder met onze kunstenaars. Sedert de XIVe eeuw waren de Italianen de grootste bewonderaars van het tapijtwerk dat in onze landen vervaardigd werd. De voortbrengselen van Arras, de « arrazzi » waren voor hen synoniem geworden van tapijtwerk ; en het woord bleef gelden, zelfs nadat de voortbrengselen van de hoofdstad van het Atrechtsche verdrongen waren geworden door die van Doornik en Brussel.

Het is dank aan het wapen dat zoo pas herkend werd, dat men met alle zekerheid een datum voor het tapijt der Passie kan vaststellen. Het komt, ten minste voor wat de modellen betreft, niet na 1511. In elk geval wordt dit niet tegengesproken door den stijl noch door de kostumen die er op waar te nemen zijn. De Brusselsche nijverheid verkeerde reeds in het tijdperk van bloei dat nooit overtroffen werd. Eenige jaren later bestelde Paus Leo X de mooie reeks betreffende de Akten der Apostelen. Het is bekend dat de schetsen van Raphael die met een zekere onafhankelijkheid in de opvatting vertolkt werden door Van Aelst, de Romeinen tot den hoogsten graad van bewondering brachten : immers zij kregen er, in de schitterendste weergave, een van de machtigste scheppingen hunner school.

Het tapijt is nooit opgewerkt geworden of heeft niet de minste herstelling ondergaan, wat zeker een opmerkelijk feit mag heeten, wanneer men overweegt dat deze reeks vier volle eeuwen telt. Men bemerkt weliswaar op zekere plaatsen pogingen tot versterking, die even voorloopig als naïef zijn en de schoonheid noch de kracht van dit prachtige weefsel in geenen deele verminderen. Inderdaad, noch schering noch inslag werden op eenige wijze aangetast.

Voor hem die eenigzins vertrouwd is met de merkwaardige voortbrengselen van de Brusselsche werkplaatsen, komt deze Passie-reeks op den eersten



BRUSSELSCH MEESTER : 1e derde van de XVIe eeuw.
De Kroning met de doornenkroon (tapijtwerk).

rang te staan en kan zij een vergelijking doorstaan met de heerlijkste stukken van de Spaansche Kroon, om alleen maar een van de meest bewonderde verzamelingen te noemen ; door het koloriet staat zij boven het tapijt van de Geschiedenis van David, die den roem uitmaakt van het museum van Cluny, en waarmee zij door verschillende figuren eenig verband vertoont.

Laat ons even de vier composities van deze reeks in oogenschouw nemen, om aldus beter haar karakter en waarde te kunnen beseffen.

I. — JEZUS IN HET HOFJE VAN OLIVETEN.

Op het voorplan rechts, zit Sint Pieter en leunt met den rug tegen eene rots ; in de rechterhand houdt hij het zwaard en laat de hand rusten op een

boek ; een ander apostel, eveneens gezeten, leunt met het hoofd tegen de rots en houdt een boek bij het omslag. Verder verschijnt Johannes de Evangelist, baardeloos en het hoofd steunend op de linkerhand. Deze groep geeft blijk van een groote vindingrijkheid en verscheidenheid, en is merkwaardig door de juistheid van uitdrukking en het karakter van de koppen. Het schijnt ons zelfs toe dat hij hooger staat dan het soortgelijke tafereel van het tapijt der Spaansche Kroon, dat waarschijnlijk naar een karton van Bernard van Orley uitgevoerd werd, en misschien te sterk beïnvloed werd op dat oogenblik, door de etsen van Albrecht Dürer.

Rechts, de geknielde Christus die het bezoek ontvangt van den troostengel die — wat opgemerkt dient te worden — het kruis op de schouders draagt in plaats van hem den beker aan te bieden. De kop van den Christus herinnert, zonder overdrijving echter, aan den stijl van Dürer. De engel, integendeel, sluit uitgesproken aan bij de traditie van Rogier van der Weyden en Van der Goes, vooral door de bewogenheid die in de bekleeding waar te nemen valt.

Op het achterplan ziet men Judas die de noodlottige beurs draagt en aan het hoofd van een gewapende bende den tuin van Oliveten binnendringt. De rots en de sierplanten zijn behandeld met de nauwgezetheid, die de Vlaamsche landschapschilders in het begin van de xvi^e^ eeuw kenschetst.

II. — DE KRONING MET DE DOORNENKROON.

De marteling grijpt plaats in een soort van overdekte galerij waarvan het gewelf gedragen wordt door zuilen in Renaissance-stijl. Drie beulen slaan met stokken de doornenkroon op het hoofd van den Verlosser, die in hun midden zit, met gebonden handen en bekleed met een purperen mantel. De trekken van het gelaat van Christus weerspiegelen een scherp gevoelde smart. Een vierde beul knielt vóór Jesus-Christus en geeft hem ten teeken van spot, een riet in de hand. Rechts staat Pilatus met de roede van den handhaver van 't recht, en volgt met klaarblijkende belangstelling de opvolgende gebeurtenissen. Hij doet een beweging met de rechterhand en schenkt nauwelijks gehoor aan hetgeen zijn assistent hem mededeelt.

Deze twee figuren roepen die van het tapijt van David uit het Museum van Cluny voor den geest. Opmerkenswaardig is de beul links met de kleedij van landsknecht. Dit tooneel, vol leven en dramatischen zin, dankt ook zijn beteekenis aan de verscheidenheid, de schoonheid en het karakter van de voorgestelde figuren.

Alhoewel de ontwerper van het model aan verschillende bronnen geput heeft, behouden de tooneelen toch een wezenlijke eenheid.



BRUSSELSCH MEESTER : 1e derde van de XVIe eeuw.
De Kruisiging (tapijtwerk).

III. — DE KRUISDRAGING.

Ingewikkelde en bewogen compositie te midden van een landschap vol afwisseling, dat zelfs tot in de verborgenste hoekjes bezield wordt door afzonderlijke tooneelen en figuren.

Jezus wordt voorgesteld met den blik gevestigd op den toeschouwer ; hij treedt met vasten stap voorwaarts en draagt zijn kruis met behulp van Simon van Cyrene en twee soldaten, die er niet erg afschrikwekkend uitzien. Achter deze groep vertoont Veronica het doek met de beeltenis van den Verlosser, vlak bij het hoofd van Jezus. Deze naast elkanderplaatsing laat toe

het verschil vast te stellen dat er tusschen beide hoofden bestaat : die van het doek doet veel meer denken aan het type van Quinten Metsys. Men zou hieromtrent het heilige Gelaat kunnen vermelden dat te zien is op een tapijt, vroeger eigendom van Pierpont Morgan, en dat tentoongesteld werd te Parijs, in de rue S[t] Dominique.

Simon van Cyrene draagt een mantel, waarvan de zoom versierd is met opschriften, waarin echter geen handteekening, noch eenigen zin dient gezocht te worden ; het zijn nabootsingen van Oostersche opschriften.

Het gevolg van Jezus bestaat uit Maria, de Heilige Joannes in de bloem van de jeugd, Maria Magdalena en een heilige vrouw. Verder ruiters, een man met een tulband en een langen witten baard, sprekend met een rechtsgeleerde, waarvan het gelaat glad geschoren is als dat van de figuur met streng uiterlijk, welke tusschen beide staat. Voor Jezus knielt een vrouw die men van ter zijde ziet : zij droogt haar tranen met een zakdoek af. Op het volgende plan bevinden zich twee andere vrouwen in dezelfde houding en brengen haar gevoelens tot uitdrukking door bijeenvoegen of verwijderen van de handen. Een half dozijn krijgslieden met lansen en een hoornblazer aan het hoofd openen den stoet die zich naar het bloedige Golgotha beweegt.

Het stuk dat wij zooeven ontleed hebben heeft de breedheid niet, die soortgelijke stukken van de Spaansche Kroon kenmerken, maar moet er niet bij onderdoen voor wat de schoonheid van de koppen betreft.

IV. — DE KRUISIGING.

De goddelijke Gekruïsigde bevindt zich in het midden van de compositie. Op te merken zijn de twee engelen die onder de armen van het kruis zweven: de eene rechts van het kruis reikt zijn samengevouwen handen aan den Verlosser, de andere voegt ze samen op de borst. De houding van deze twee figuren en de aard van de zeer bewogen draperie herinneren opvallend aan dergelijke figuren bij Rogier van den Weyden en van der Goes. Men treft er twee dergelijke aan op de beroemde troonbekleeding van Karel V, toebehoorend aan de Spaansche Kroon.

Maria Magdalena, in de welige kleedij van het begin der XVI[e] eeuw, van voren gezien, zit geknield voor Jesus en heft den blik naar hem op, op 't oogenblik dat zij met beide handen den stam van het kruis omvat. Op het voorplan, rechts van het kruis, ziet men Maria op den grond zitten of beter liggen, de armen hangend, de handen los en het hoofd op den schouder neigend. Zij wordt bijgestaan door den heiligen Joannes en een heilige vrouw die door haar medegevoel bewogen, haar zakdoek aan de oogen brengt. De figuur van Maria is van een pathetisch realisme, waardig van een Rogier van der Weyden en zelfs van een van der Goes. Het is belangwekkend



BRUSSELSCH MEESTER : 1e derde van de XVIe eeuw.
De Kruisdraging (tapijtwerk).

deze figuur te vergelijken met de Maria van den troon van Karel V waarvan hooger spraak was.

Op het tweede plan bevinden zich een groep heilige vrouwen, rechtstaande met saamgevouwen handen, een opperpriester met langen baard en een soort van kegelvormigen hoed, een baardeloos priester met de zwart zijden Clementina op het hoofd en een rol in de hand. Links van het kruis bemerkt men twee soldaten, een in half profiel, de andere in profiel, drie personen te paard, de honderdman die plechtig de goddelijkheid van Christus bevestigt aan een jood met tulband en een soldaat.

Op het omstandig uitgewerkt landschap dat een middeleeuwsch uitzicht heeft, wordt Jerusalem, gebouwd aan den voet van den berg, voorgesteld.

*
* *

Zóó is het tapijt, dat wij tot ons groot genoegen in 1920 te bewonderen kregen bij M. Demotte te Parijs, en wij bedanken hem ten zeerste dat hij ons de gelegenheid verschaft heeft, het aan de lezers van dit tijdschrift te doen kennen.

Sedert eenige maanden is een deel van dit tapijt, dat zich thans in een private verzameling bevindt, weergegeven in het prachtige werk met kleurplaten, dat de heer Demotte wijdt aan het Gothische tapijtwerk, en men kan op plaat 78 van dit werk het tooneel van de kruisiging zien, alsmede op plaat 80 den kop van den heiligen Johannes in natuurlijke grootte. Door deze uitgave werd met zeldzame meesterschap een plan verwezenlijkt, dat veel gelijkenis biedt met hetgeen wij korten tijd vóór den oorlog met den zeer betreurden Emile Bertaux bestudeerd hebben. Dit wil zeggen dat de tegenwoordige onderneming op het geschikte oogenblik wordt uitgevoerd : zij zal er toe bijdragen een van de mooiste artistieke nijverheden van het verleden te doen kennen en liefhebben.

Jos. Destrée.





NIEUWE UITGAVEN

HH. Uitgevers worden beleefd verzocht, steeds den **verkoopprijs** *hunner uitgaven op de toegezonden exemplaren te vermelden, opdat wij hiervan, ten gerieve onzer lezers, melding zouden kunnen maken. Redactioneele bespreking volgt desvoorkomend later in den tekst.*

BIERENS DE HAAN. — Het Houtsnijwerk in Nederland tijdens de Gothiek en de Renaissance, met 210 afb. *'s-Gravenhage*, Martinus Nijhoff, 1921.

JOSEPH CASIER et PAUL BERGMANS. — L'Art ancien dans les Flandres (Région de l'Escaut). Mémorial de l'Exposition rétrospective organisée à Gand en 1913. Tome II. *Bruxelles et Paris*, G. Van Oest & Cie, 1921. Prix de l'ouvrage complet en 3 volumes : 300 francs.

SIR MARTIN CONWAY. — The Van Eycks and their followers. (With nearly 100 ill.). *London*, John Murray, 1921. Price : £ 2.2 —

A. J. J. DELEN. — De Ontwikkelingsgang der Schilderkunst te Antwerpen. (Quinten Metsys — P. Bruegel — P. P. Rubens — H. de Braekeleer). *Antwerpen*, Lod. Opdebeek, 1921.

A. J. J. DELEN. — Les Artistes collaborateurs de Christophe Plantin. Tiré à part du fascicule du Musée du Livre. (*Bruxelles*, s. d., 1921).

COMTE PAUL DURRIEU. — La Miniature flamande au temps de la Cour de Bourgogne (1415-1530). Accompagné de 153 reproductions de miniatures. *Bruxelles et Paris*, G. Van Oest & Cie, Éditeurs, 1921.

ISABELLA ERRERA. — Répertoire des Peintures datées. 2 vols. *Bruxelles-Paris*, G. Van Oest & Cie, 1920-1921.

Dr. VICTOR FRIS. De Altaartafel « De Aanbidding van het Lam Gods » der Gebroeders Van Eyck. (Lectura-reeks, nr VII). *Antwerpen*, Samenwerkende Vennootschap « Lectura», 1921.

J. J. DE GELDER. — Honderd Teekeningen van Oude Meesters in het Prentenkabinet der Rijks-Universiteit te Leiden *Rotterdam*, W. L. & J. Brusse's Uitgevers-maatschappij, 1920.

Dr J. J. DE GELDER. — Bartholomeus Van der Helst. Een studie van zijn werk, enz. met 41 afb. *Rotterdam*, W. L. & J. Brusse's Uitgevers-Maatschappij, 1921.

FIERENS-GEVAERT. — L'Exposition Van Eyck-Bouts à Bruxelles en 1920 *Bruxelles et Paris*, G. Van Oest & Cie, 1921. Prix : 20 frs.

EUGÈNE HERDIES. — Jacques Jordaens. (Les Grands Belges). *Turnhout*, Etablissements Brepols, S. A , 1920.

LOUIS HOURTICQ. — Initiation Artistique. (Collection des Initiations). *Paris*, Librairie Hachette. (S. d. : 1921). Prix, broché, 5 frs.

FRIEDRICH MARKUS HUEBNER. — Die neue Malerei in Holland, mit 84 Abbildungen auf 80 Tafeln. (Die junge Kunst in Europa, herausgegeben von Prof. Dr. Georg Biermann, Bd.I). *Leipzig*, Klinkhardt & Biermann; *Arnhem*, van Loghum Slaterus & Visser, 1921.

MIEK JANSSEN. — Schets over het leven en enkele werken van Jan Toorop. *Amsterdam*, L. J. Veen. (z. j.: 1920).

MARTHE KUNTZIGER. — Lambert Lombard (Les Grands Belges). *Turnhout*, Etablissements Brepols, S. A. 1920.

G. H. MARIUS. — De Hollandsche Schilderkunst in de negentiende eeuw. Tweede geheel herziene druk, met portret en 132 platen. *'s-Gravenhage*, Martinus Nijhoff, 1920.

POL DE MONT. — De Schilderkunst in België van 1830-1921. (Met 120 platen). *'s Gravenhage*, Martinus Nijhoff, 1921. Prijs : geb. *f* 12.—

FERD. PEETERS, S. J. — Le triptyque Eucharistique de Thierry Bouts à Louvain, 2e éd. *Anvers*, Holthof & fils, (s. d. 1921).

Dr. F. Pijper. — Handboek tot de Geschiedenis der Christelijke Kunst. Met 125 afbeeldingen op 55 platen. *'s Gravenhage*, Martinus Nijhoff, 1917.

Alb. Plasschaert — Jacob Maris, Een Overzicht, *Arnhem*, Van Loghum Slaterus & Visser, 1920.

Maurits Sabbe, Marius Audin. — Les Caractères de Civilité de Robert Granjon et les imprimeurs flamands. *Anvers*, La Grande Librairie ; *Lyon*, M. Audin & Cie, 1921.

P. Adalbert Schippers. — Die Stifterdenkmäler der Abteikirche Maria Laach im 13 Jhrt. (Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums, Heft 8).*Münster i. Westf.*, Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhlg., 1921.

Wilhelm R. Valentiner. — Rembrandt, wiedergefundene Gemälde (1910-1920), in 120 Abbildungen.(Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 27. Band). *Stuttgart und Berlin*, Deutsche Verlags-Anstalt, 1921. Preis geb. 100 Mk.

Aug. Vermeylen. — Geschiedenis der Europeesche Plastiek en Schilderkunst in middeleeuwen en nieuweren tijd. Eerste Deel : De Middeleeuwen. (A : Tekst. — B : Platen). *Amsterdam*, Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur (Wereld-Bibliotheek), 1921.

Cornelis Veth. — De Politieke Prent in Nederland, met 25 afbeeldingen. (Nederlandsche Kunst. Een reeks artistieke handboeken onder redactie van Joh. Vorrink. VI). *Leiden*, A. W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij, 1920.

Cornelis Veth. — Geschiedenis van de Nederlandsche Caricatuur en van de scherts in de Nederlandsche Beeldende Kunst. Met 166 afb. en 1 vierkleurendruk *Leiden*, A. W. Sijthoff's Uitgevers-Maatschappij, 1921.

Gustave Vanzype. — Jan Vermeer de Delft. Nouvelle édition,revue et augmentée. 37 pl. en héliogravure. *Bruxelles-Paris*, G. Van Oest & Cie, 1921.

Friesch Museum te Leeuwarden Gids. Uitg. Friesch Genootschap van Geschied- Oudheid- en Taalkunde (z. j).

Prijsvraag voor een Nederlandsch Frankeerzegel. ('s-Gravenhage). Uitgave van het Hoofdbestuur der Posterijen en Telegrafie, 1920.

Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome. I (1921). *Den Haag*, Algemeene Landsdrukkerij.

Jaarboekje van de Vereeniging tot bevordering der Grafische Kunst, Jrg. 1919-1920 *Rotterdam*, W. L. & J. Brusse's Uitgevers-Maatschappij, 1921.

Nederlandsche Ambachts- en Nijverheidskunst. Jaarboek 1920. Met 101 afbeeldingen. *Rotterdam*, W. L. & J. Brusse's Uitgevers-Maatschappij, 1921.

Rapport der Rijkscommissie van advies in zake reorganisatie van het Museumwezen hier te lande. 's-Gravenhage, Drukkerij Mouton & Cie, Juli 1921.

Les Guides Bleus : Belgique. Publié sous la direction de Marcel Monmarché. 20 cartes et 28 plans. *Paris*, Hachette, 1920. Prix : 20 fr.





INHOUD VAN DEEL XXXIX

(20e-21e JAARGANG. — EERSTE HALFJAAR 1922)

KUNSTBERICHTEN

MUSEA EN VERZAMELINGEN

PLATEN

N.-B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversiering in hout gesneden door Edw. Pellens.

Omstagteekening van Ch. Doudelet.

ERRATUM

Blz. 1, laatste regel : er staat « het jaar 1921 » — lees : « het jaar 1922 ».





DRUKKERIJ

J.-E. BUSCHMANN

ANTWERPEN.



ROMAIN LOOYMANS: De Kroning van de H. Maagd
(Hoofdkerk van Nymegen).

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

HOOFDREDACTEUR:

DR. P. BUSCHMANN

DEEL XL

20e-21e JAARGANG

JULI-DECEMBER

1922



NAAMLOOZE VENNOOTSCHAP « ONZE KUNST » ANTWERPEN

VOOR NEDERLAND: L. J. VEEN, AMSTERDAM.

ONZE KUNST

DEEL XL



ROMAIN LOOYMANS

1864-1914

I

LEVEN EN KARAKTER



OMAIN PIETER LOOYMANS, de uitstekende schilder, waarover wij het in deze bladzijden zullen hebben, werd geboren te Antwerpen, den 3n Februari 1864, en bracht er bijna zijn gansch leven door. Hij was de zoon van Michiel Looymans, die geteld werd onder de bekwaamste en vermaardste bouwmeesters van België, en die in de herinnering voortleeft, als een van de bevoegdste kunstliefhebbers en -kenners.

Romain Looymans was een leerling van J. L. Hendrix en Jan Portaels. De eerste is de schilder van den vermaarden *Kruisweg* die in de hoofdkerk van Antwerpen prijkt; de tweede, die ook tot de verdienstelijkste schilders behoort, aan wie men onder andere de bevallige *Schouwburgloge te Pesth* te danken heeft, zal in de geschiedenis van de Belgische kunst vooral gewaardeerd worden als bestuurder van de Koninklijke Academie van Schoone Kunsten te Brussel; het was in deze hoedanigheid dat hij een zeer heilzamen invloed uitoefende op een heele rij van waardevolle kunstenaars, die zijn onderricht genoten.

Bij Hendrix had de jonge Romain Looymans als atelier-vrienden : Anthony, Leo Van Aken en Henri De Smeth. Met dezen laatste knoopte hij vriendschapsbetrekkingen aan, die heel zijn leven geduurd hebben.

Het eerste optreden van Looymans dagteekent van 1885. Nauwelijks één en twintig jaar oud, stelde hij in het Salon te Gent een doek getiteld *Gepensionneerde* ten toon, waardoor hij onmiddellijk de aandacht van de kritiek op zich vestigde, en den bijval van de kenners verwierf. Van dit oogenblik af onthulde hij een stevige en degelijke techniek, een weelderig koloriet, een gloedvolle en begeesterde manier van schilderen, waardoor hij zich aansloot bij de beste schilders van zijn ras.

In 1888, bij de honderdste verjaring van de Koninklijke Maatschappij van Schoone Kunsten, gaf hij nog een schitterender blijk van zijn talent, en

in 1889, ter gelegenheid van de Wereldtentoonstelling van Parijs, kende de Jury hem een eereplaats toe, en de voornaamste bladen van de wereldstad waren eenstemmig in hun lof over zijn werk.

Sedertdien was zijn weg gebaand. Na Parijs, bevestigde hij zijn meesterschap te Munchen en te Edinburg; zijn regelmatige toezending van werk naar de voornaamste tentoonstellingen in de gansche wereld breidde zijn roem voortdurend uit.

Nadat hij aan de oprichting en de werkzaamheid van verschillende Antwerpsche Kunstkringen deel genomen had, zooals « Eigen vorming » en « Arte et Labore » droeg hij in 1891 veel bij tot den luister en den bloei van een artistieke groepeering, die voor Antwerpen de beteekenis had, welke de vermaarde kring « Les XX » en later de « Libre Esthétique » voor Brussel hadden, ik bedoel namelijk de « Dertienen » waar met Romain Looymans ook Mertens, Luyten, Van Engelen, Farasijn, Verstraete, De Jans, Verhaert, Hens, De Smeth, Claus, Larock, Leo Van Aken en Rul bijeen kwamen.

In dit midden, dat een weergaloozen luister verschafte aan de Antwerpsche School van de vijftien laatste jaren vóór den oorlog, door er, om zoo te zeggen, den bloei en het streven van samen te vatten, was het dat Looymans zijn beste werk voortbracht en zijn talent op het hoogtepunt kwam.

Machtig als kunstenaar, onderscheidde Looymans zich buitendien door de rechtschapenheid, de eerlijkheid en den adel van zijn karakter. Zijn vertrouwbaar en onpartijdig oordeel verschaften hem de eer, voortdurend door zijn vakgenooten, aangeduid te worden om deel uit te maken van de jury van de Driejaarlijksche Salons. De regeering had het hem niet laten ontbreken aan eerbewijzen en opdrachten. In 1906 werd hij tot leeraar benoemd bij de Academie van Antwerpen, waar hij, vooral bij zijne leerlingen, welke ook hun strekking mocht wezen, het heilig vuur onderhield, 't is te zeggen, hun begeestering, hun artistiek gevoel, hun vereering van het Schoone opwekte en bij de erkenning van meester-werken, van 't is gelijk welke school of land, voorlichtte. Streng en zonder omwegen, waar het gold eigen werk te beoordeelen, ging hij ruim begrijpend en eclectisch te werk bij het waardeeren van het werk van anderen; ook hier was hij getrouw aan de grondbeginselen van zijn meester Portaels en bleek hij ook de beste der meesters te zijn.

In 1912 werd hem de Leopoldsorde verleend.

Hij stierf een ontijdigen dood in 1914, toen hij pas vijftig jaar oud was.

De Stad Antwerpen bracht hem op treffende en grootsche wijze ten grave.

Twee jaar te voren was de begaafde kunstenaar mij komen vragen een studie te willen wijden aan zijn trouwen vriend, zijn waardigen « alter ego », Henri De Smeth, studie, die moest verschijnen in het tijdschrift « Onze Kunst ».

Ik had hierbij de gelegenheid de goedheid, de toewijding, het edele en

gulle karakter te leeren waardeeren van een man, waarvan ik sedert lang reeds het zoo machtige en veelzijdige werk bewonderde. Met hoeveel vuur roemde Looymans het talent van zijn onafscheidbaren vriend en met welke ontroerde en aangrijpende woorden betreurde hij het ongeluk, dat dezen anderen prachtigen schilder trof, de vreeselijke blindheid, die hem voortaan van de vreugde, te kunnen schilderen, zou berooven.



ROMAIN LOOYMANS.

Zelden heb ik zooveel belangloosheid en zulke oprechte broederlijkheid aangetroffen. In den loop van ons gesprek heeft Looymans geen enkele maal over zich zelf gesproken : zijn eenige bekommernis was, mij de verdiensten van zijn waardigen mede-kunstenaar en wapenbroeder te doen waardeeren.

Hoe aanstekelijk was de gloed waarmee hij sprak over de technische waarde, de bekoring, de poëzie en het gevoel van Henri De Smeth's werk !

Mij dunkt dat ik hem nog hoor en zie. Hij was een groote, stevige vijftiger, met wilskrachtig voorkomen, vol openheid en welwillendheid, een vinnigen oogopslag, een overtuigde manier van spreken, vol gloed en kernachtige uitdrukkingen.

Nooit zal ik zijn bezoek vergeten! Dit broederlijke optreden kwam me losmaken uit zooveel kwaadsprekerij, kuiperij en gekonkel, waaraan schilders en letterkundigen zich zoo vaak schuldig maken, zonder er ooit aan te denken, dat zij, door dergelijk handelen, zich zelf verlagen en vernederen in het oordeel van degenen, bij wie zij hoopten hun kunstbroeders te kunnen benadeelen !

Wat een prachtig en echt kunstenaar was Looymans niet! Een gulden hart en een fonkelend verstand, in elk opzicht overeenstemmend met de warmte en het licht waarmee hij zijn doeken overgoot! Hierdoor is voldoende gezegd, hoe gelukkig en gevleid ik me gevoel, over hem te mogen spreken.

II

GENRE-STUKKEN — INTERIEURS — PORTRETTEN — NAAKTSTUDIES

Naar het voorbeeld van meesters uit het verleden, die belangstelling gevoelden voor elk natuurtafereel, voor elke uiting van leven, zich zoo min



ROMAIN LOOYMANS : Slaapkamer. (Verz. Luther).

mogelijk specialiseerden, en zich wel zouden gewacht hebben zich te beperken tot een enkel genre of ééne wijze van schilderen, heeft Romain Looymans een werk nagelaten, dat aanzienlijk en tevens vol verscheidenheid is.

Hij schilderde beurtelings, en steeds met dezelfde meesterschap, hetzelfde lyrisme en dezelfde plastische wellust, genrestukken en interieurs, naaktstudies en portretten, landschappen en stadsgezichten, hofsteden en godsdienstige doeken.

In dit opzicht is zijne voortbrengst zelfs vollediger dan die van de meeste der begaafde schilders van zijn tijd. Er is geen gebied van zijn kunst dat hem vreemd blijft. Nu eens zal hij zich, naar het voorbeeld van De Braekeleer, Alfred Verhaeren of James Ensor in een verlaten kamer opsluiten, om er de atmosfeer van weer te geven, even godsdienstig als die van een sacristij, en waarvan hij de kleinste voorwerpen weet om te zetten tot evenveel juweelen; een andere maal zal hij de Polders langs de Schelde doorkruisen, of de zandvlakten van de Kempen, evenals een Theodoor Verstraete of een Heymans; of wel kiest hij de richting van de dierschilders, en gaat belang stellen in de dierenmodellen van Verwee en Stobbaerts; of wel, met hun aller meester, Jordaens, voor den geest, zal hij zijn realistische ervaring en kunst aanwenden tot het vervaardigen van godsdienstige schilderijen, en, zooals ook Rembrandt, zal hij een tooneel uit het oude of het Nieuwe Testament op een van onze groote straatwegen, in een dorpsherberg, een hofstede of een Vlaamsche herberg voor zich zien oprijzen.

Looymans heeft zijne figuren en decors nooit buiten de werkelijkheid gezocht, noch buiten den tegenwoordigen tijd of de streek van Antwerpen.



ROMAIN LOOYMANS: Komfoortje.
(Verzameling Looymans, Antwerpen).

Zelfs in zijne godsdienstige onderwerpen blijft hij niet alleen onze landgenoot, maar ook steeds onze tijdgenoot. Hij is meer een opmerkzame en realistische geest, dan wel een man der verbeelding of een mysticker. Zijn lyrisme is slechts een hartstochtelijk uitgebeelde werkelijkheid. Dit echter zonder uitschakeling van het aandeel der verbeelding en willekeur, dat bij elke werkelijke artistieke vertolking onontbeerlijk is, vertolking die een bekoorlijkheid, een grootschheid, een schoonheid, ja, een moraal aan de meest gewone tooneelen en de onbevalligste zaken bijzet.

In de reeks genre-stukken van Looymans hebben we, onder andere, een *Slaapkamer*, die onze aandacht en onze sympathie dadelijk in beslag neemt, door den zin voor kleuren en lichtschakeeringen, alsook de gelukkige samenstelling en schikking. Niettegenstaande de afwezigheid van elke figuur, komt de atmosfeer — haast zou ik zeggen : de temperatuur — ervan ons even belangrijk voor als de interieurs van Vermeer van Delft of 't is gelijk welke Hollander, of zelfs het een of ander beroemd doek van Ensor. Het familie-

portret, dat boven den schoorsteen hangt, spreekt ons zelfs meer toe dan een levend wezen. Het lijdt geen twijfel dat in dit weelderige en innige decor een ziel aanwezig is.

De groote, dikke moeder die in haar keuken bij een *Komfoortje* bezig is, biedt niets bijzonder aantrekkelijks, en het is waarschijnlijk, dat bij een ontmoeting in de straat, of vluchtig gezien in haar huishouden, men er niet meer belangstelling zou voor over hebben, dan voor de eerste de beste dikke tante; maar wacht even : 't is Looymans die ze ontmoet, of liever die ze betrapt en weergeeft tusschen haar potten en pannen en blikken rommel, en dit is voldoende om het moedertje een belang bij te zetten, dat men nooit vermoed had, en om met onzen schilder even bij haar stil te staan. Want ja! Er gaat van die kleuren een prikkel en een gloed uit, ge hebt er een harmonie in de schakeeringen, dat zelfs de minste leek onbewust onder den indruk komen zou van het geslaagde waagstuk, om zoo vijandige kleuren als groen en rood naasteen te plaatsen. Het is een wonder van techniek en virtuositeit.

Evenals voor de kleine Hollandsche meesters, bestaat er voor hem geen huiselijk tooneel dat schijnbaar banaal, kinderachtig of alledaagsch is, of het leent zich tot een treffende vertolking, door middel van de schilderkunst. In de lijn van deze schilders en van onzen De Braekeleer, onthult Romain Looymans zich in zijn kunst als een wijsgeer uit de school van Emerson en Maeterlinck. Geen enkel menschelijk wezen is verachtelijk. Er ligt grootheid en poëzie in de meest prozaïsch-lijkende bezigheid.

Laten wij nog even stilstaan bij deze brave burgervrouw, die bezig is met het herstellen van versleten huishoudgoed. Aan werk zal het haar niet ontbreken, te oordeelen naar het stuk waar zij de naald doorheen haalt en dat op haar knieën ligt, en ook naar den hoop met kleedingstukken die in haar bereik, op een stoel geschikt liggen. Op het ernstige en tevens rustige gelaat van de huishoudster ligt de voldoening over den volbrachten plicht uitgedrukt. Gezeten in een gezellig gemeubeld vertrek, dat zelfs met een paar schilderijen versierd is, vertelt ons die simpele naaister wat orde is, en spaarzaamheid en vooruitzicht, alle burgerlijke deugden, dit geef ik toe, maar wier toepassing veel bijdraagt tot het geluk van een groot deel onzer tijdgenooten. Hier ook ten andere weet de schilder het gevoel van het doek te verhoogen door de betoovering van zijn penseelen. Het koloriet en de belichting veredelen dit min of meer alledaagsche gelaat en vergeestelijken er de uitdrukking van, brengen begeestering en verheerlijking in de geringste onderdeelen van de stoffeering, en brengen, tot in deze uiterst prozaïsche lappen, den gloed van een visuëele sympathie. Ik voeg hier zelfs aan toe, dat dit voorrecht, die eigenschap van een kunstenaar als Romain Looymans, me vaak doet terugdenken aan sommige beschrijvingen van Charles Dickens, waar de dichter onze belangstelling opvordert voor gebeurtenissen in het dagelijksche leven, waarvoor pennelikkers en journalisten zouden schokschouderen.

In het doek getiteld *De Naad* zijn het twee burgervrouwen, die Looymans

ons toont in de drukte van het naaldenspel. Ter eere van den nuttigen en nederigen arbeid dezer vrouwen, laat de kunstenaar het licht stralen met een



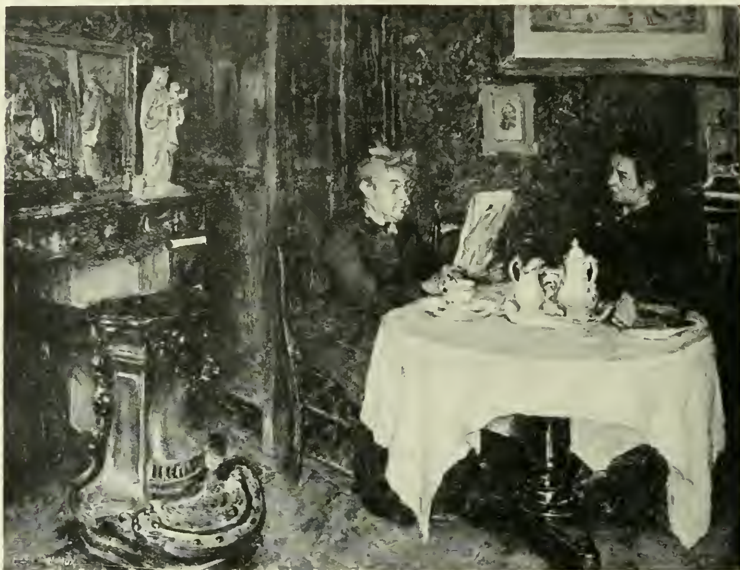
ROMAIN LOOYMANS : De Naad.
(Verzameling A. Lauwers, Antwerpen).

ongeëvenaarde kracht en schittering; tot het uiterste voert hij de warmte van zijn koloriet op, zoodat deze bladzijde, die tevens stil-intiem en weelderig is, tot de merkwaardigste van zijn voortbrengst zal behooren. In de stilte verloopt het samenspel van deze twee vrouwen, waarvan de gedachten in eene zelfde richting voortdrijven ; we krijgen hier een duo van den arbeid, waarvan de schilder ons de verrukkelijke harmonie doet zien, zooniet hooren.

De modellen van Looymans zullen zich leenen tot nog prozaïscher arbeid, bij voorbeeld in *Huishoudelijke zorgen* waar ons de dienstmeid voorgesteld wordt, bezig met het poetsen en klaar maken van een kachel in een kamer, die nogmaals ingericht is met de meest burgerlijke weelde en gezelligheid. En, hoe alledaagsch de bezigheid ook is, de meid verricht haar arbeid met zooveel lust en opgewektheid, dat zij er de poëzie en aantrekkelijkheid van een Asschepoester door verwerft. « En ik vind dat niet zoo belachelijk! » zou François Coppée uitgeroepen hebben.

De dame die een *Voorlezing* doet uit de krant voor een vriendin, is heelemaal niet voornaam, evenmin als zij, die toehoort; het zijn zelfs de meest gewone figuren, ik zou bijna zeggen, de meest democratische, die in onzen middenstand voorkomen. Onze schilder-wijsgeer, onze « Emersoniaan » be-

wijst ons nochtans, dat deze burgervrouwen hoegenaamd niet te minachten zijn, zelfs wanneer hij ze ons bijna zelfzuchtig, bij een kopje koffie, in haar knusse zelfgenoegzaamheid voorstelt. Zeker! Die eenvoudige vrouwen stellen



ROMAIN LOOYMANS – De Voorlezing.
(Verzameling Looymans, Antwerpen).

zich niet aan als heldinnen. Zij passen zich aan bij haar rol. Zonder twijfel slaat er voor haar, als voor diegene welke zooeven voorgesteld werden, een uur voor de nederigste huisbezigheid, en zullen zij zonder weerzin de hand slaan aan elken arbeid Benijd haar dus dit oogenblik van luiheid niet, deze lectuur, waardoor zij voeling krijgen met de buitenwereld en het openbaar leven. Die korte verpoozing, waardoor zij weer tot de menschheid komen, hebben zij wel verdiend. En zie maar, hoe de schilder ze gansch in haar voordeel voorstelt, nederig, tevreden, uitgerust! Ook hier worden deze vrouwtjes door de kunst van den schilder verhelderd en verheerlijkt door een genegen penseel, door de streeling en de zonnigheid van kleuren, van licht- en schaduwspel. Door de bekoring van zijn techniek, om niet te zeggen virtuositeit, weet hij ze als met een onvatbaar fluïdum te omhullen. Deze eenvoudige vrouwen vormen voor hem het thema, waarop hij, zonder het ooit te laten ontaarden, de vruchtbaarste variaties borduurt.

Het is van belang er op te wijzen, dat voor deze huiselijke tooneelen, die steeds uit het leven gegrepen zijn, Romain Looymans hoegenaamd geen por-

tretten, ja zelfs geen benaderende gelijkenis wilde geven van de modellen, die in zijn bereik waren. en dat hij veeleer de schoonheid en de bevalligheid van



ROMAIN LOOYMANS : Prentenliefhebber.
(Verzameling R. Moor, Ruschlikon, Zwitserland).

deze laatste offerde aan zijn vertolking van het essentieele, van de leidende gedachte, de reden van zijn schilderwerk zelf. Hij vereenzelvigde de wezens met hun omgeving; hij paste ze aan, hij liet zelfs niet na ze te vernederen in huiselijk, ja zelfs in meidenwerk, om juist uit deze proza en dit schijnbaar alledaagsche, hunne treffende « Emersoniaansche » of « Maeterlincksche » poëzie naar voren te halen. Het oogenblik en de plaats hadden den voorrang boven de personen, zoodat zij deze laatsten om zoo te zeggen opslorpten en zich gansch eigen maakten.

Maar het gebeurt hem ook dat hij rechtstreeks onze aandacht trekt door de bevalligheid en de bekoorlijkheid van de modellen zelf, zooals bijvoorbeeld in *De oudste Zuster* : twee meisjes die niet alleen belangstelling verdienen door den opzet van het doek, maar ook door de liefelijkheid van de gezichten en de houding.

ROMAIN LOOYMANS

Op Romain Looymans wil ik toepassen wat ik over zijn vriend Henri De Smeth schreef : « Hij is een echte rasschilder en tevens een kunstenaar van temperament, die de schilderkunst enkel om de schilderkunst, en vrij van eenige strekking, van alle bijgedachte beoefende. In dit opzicht is hij een echte Nederlander, een echte Vlaming en zet hij vooral de tradities van onze meesters uit het Noorden, bijna zinnelijk scherpziende opmerkers, sappige realisten voort, die enkel schilderen wat ze zien, maar tevens van het geziene genieten en die niet enkel door die uiterste gevoeligheid van hun oog, maar tevens door een poot, een wijze van uitvoering, een toets en een techniek gediend worden, zooals geen andere school ter wereld die in zulke mate aantoont. Bewonderenswaardige vertolkers, voor wie het schilderwerk, *qua* schilderwerk, volstaat en die geen ander doel hebben, dan haar eigen essenties, geen ander ideaal dan haar enkele technische pracht.

« Ongetwijfeld zou men aan vele dier schilders een minder uitsluitend stoffelijke esthetiek hebben toegewenscht en is het geoorloofd om boven deze buitengewoon knappe werklui, boven deze verblindend schitterende virtuosen, den een of anderen meester, zelfs uit het Noorden te verkiezen, die ons zooals Rembrandt heeft gedaan, een diepere emotie, van minder fyzieken aard, vermogen mee te deelen. Maar zooals ze dan zijn, is hun toch nog een schoone rol toebedeeld en gebeurt het wel, dat hun enkele liefde voor schoone vormen, maar vooral hun rijke *pâte* en de rijke kleuren aan hun stukken een lyrisme, een grootheid en een fluïde verleent, die hen ver boven hun eigen conceptie uitvoert en die aan een eenvoudig stilleven of een uitstalling bij een slachter, soms een geest en een ziel heeft meegedeeld.

« En indien onze Vlamingen of onze Hollanders zich niet steeds tot de hooge bergtoppen der kunst hebben verheven, in die sferen, waar naast onzen Rubens en van Dyck, da Vinci en Titiaan tronen, mogen we toch veilig zeggen, dat ze in ieder geval meester-schilders zijn geweest.

« Hoevelen heeft Antwerpen alleen er niet gekend, die schilderen, zooals Henri De Smeth schildert, zonder dat ze bijna iets behoefden te leeren, en bij wie het plastische genot, — de passie voor de peintuur, de plaats van alle onderwijs inneemt, die schilderen, bijna zooals de leeuwerik zingt en die van Moeder-Natuur hun wonderpalet hebben ontvangen, zooals hun schitterend gevederte de pauw en paradijsvogel.

« Deze zijn wellicht de ware gunstelingen der kunst en uit hunne rijen is 't dat ze zich haar staatsie-dienaren en hoogepriesters kiest. En tot hun geslacht behoort ook Henri De Smeth. »

Onder de modernen is Looymans, evenals zijn vriend De Smeth, verwant met Henri De Braekeleer, die bij uitnemendheid de schilder is van besloten levens, en waarover ik destijds in de « Jeune Belgique » schreef :

« Men heeft getracht in De Braekeleer niet meer te zien, dan een goochelend werkman, die de techniek en het oog van de groote Meesters uit het verleden bezat. Niet zonder reden heeft men hem vergeleken bij Van der Meer



ROMAIN LOOYMANS : Vertrouwelijke mededeeling.
(Verzameling H. Fester, Antwerpen).

van Delft, voor zijn goed gekozen en warme kleuren, voor het heerlijke goudstof dat in de geheimzinnige schaduwen van zijn doeken zweeft. Niemand weet beter dan hij de verrukkelijke morbidezza te treffen van een weelderigen en koninklijken toon die overgaat in de fijnste schakeeringen, noch de krachtige tegenstellingen tusschen schijnbaar vijandige kleuren oplossen in een teedere omhelzing. Maar er was meer bij dezen uitstekenden mengelaar van weelderige verwen. Er was niet alleen de prachtige penseelslag en het palet van Van der Meer, maar ook de menschelijke bezorgdheid voor de geringen, voor hun wankelend en verborgen leven, hun leed en hun berus-

ting, bezorgdheid die de beste Hollandsche school, te beginnen met Rembrandt, kenmerkt.

« Ik geef toe, dat De Braekeleer meer bescheidenheid toont bij de keuze van zijne onderwerpen en dat hij terugschrikt voor de gruwelijke en grijnzende ellende. Zijn geringe lui zijn eerlijke en gezonde menschjes. Hij laat het aan stormachtiger penseelen over, de gevangenissen, de krotten, de kuekelhuizen, de pestholen der menschheid te schilderen; zijn voorliefde gaat naar normaler levensvoorwaarden, naar wezens die sloven en stilletjes voortleven zonder opflakkering van ongeduld of verzet.

« Interieurs waar geleerden een zeldzaam boek trachten te ontcijferen, of de wereldkaart bestudeeren; Vlaamsche herbergen op de slappe uren, wanneer de aarden pijpen in het rek hangen, de bierpompen het kreunen hebben gestaakt en de « bazinne » aan het hoekje bij den haard den tijd besteedt om de kousen van haar man te stoppen.

« Of wel betreft het verhaal van De Braekeleer een kamer in een hoeve, waar de oude pachter raad geeft aan een jongen kerel, zijn zoon, die vóór hem staat, met de handen in den zak; een rooker, die geniet van de blauwe rookwolken, die uit zijn pijp opstijgen; een blonde jongeling, die in de bijna gothische rust van een zwaar behangen kamer, eenige schetterende klanken haalt uit een jachthoren, en van die muziek het innig genot heeft van een schooljongen die in een groenen appel bijt.

« Een klein tuintje omgeven met hooge muren, waarlangs veil of wilde wingerd omhoog rankt; een dakkamer waar afgelegde kleeren en oude meubelen hun troost te samen zoeken; het atelier van een arm kunstenaar, waar een weinig licht de voorwerpen toch wat tracht te verlevendigen; middagdutjes en nachtwerk bij onaanzienlijke thuiswerkers; oude mannetjes en vrouwtjes die in hun gelukshoekje vergeten worden; zittende stielmannen enz. enz. : die wereld is het, die De Braekeleer kiest en behandelt, met de zorg van een oudheidkenner, die de zeldzame stukken uit zijn verzameling tracht te doen gelden.

« Zijn goedheid gaat niet alleen naar de levende wezens, hij deelt ze ook mede aan de voorwerpen van hun omgeving. De onderdeelen blijven zulks niet langer en trachten den eersten rol te spelen. De schilder waardeert het droefgeestige uitzicht van een muur, het bedachtzame voorkomen van een latafel; de gastvrije glimlach van een schoorsteenmantel, de betraande blik van een venstertje met blauwgroene ruitjes; het magistrale uitzicht van een atlas op een lessenaar. Hij slaagt er in, hiervan de stilte te schilderen en er de kalmte van te hooren; hij onthult de eentonige en weinig ingewikkelde levensvormen. Het hart van de wezens, die hij ons voorstelt, gelijkt op die goede uurwerken met primitief raderwerk, waarvan men het regelmatige en aanhoudende getik in een hoek van zijn schilderijen meent te hooren. Dit gerucht, dit gefluister, dat men in zijn doeken waarneemt, dient slechts om er de rust en de stilte van te doen uitschijnen. »

Is het niet waar dat veel van het aangehaalde ook toepasselijk is op een groot deel van Romain Looymans' doeken? Hij heeft verwantschap met den ouderen meester, niet alleen door de innigheid en de wijding van de schil-



ROMAIN LOOYMANS : De Kaartspelers.
(Verzameling H. Moor, Ruschlikon, Zwitserland).

derij, maar zelfs door de keuze van het onderwerp, de figuren, hun bewegingen en hun bezigheid. Zoo mag de *Prentenliefhebber* van Looymans vergeleken worden met den *Geograaf* van De Braekeleer; de *Vioolspeler* van den leerling met den *Horenblazer* van den oudere. Deze *Prentenliefhebber* en deze *Vioolspeler* behooren beide tot de eerste wijze van werken van Looymans. Hij heeft zelfs een *Horenblazer* geschilderd, die verwant is aan dien van zijn voorganger, maar die nochtans zijn eigen leven leeft, minder droomerig maar even bezonken als de andere.

Aan deze schilderij welke tot de verzameling Murdoch behoort, zullen



ROMAIN LOOYMANS : De Keuken.
(Verzameling Looymans, Antwerpen).

wij nog andere sterke voortbrengselen voegen : *De vertrouwelijke mededeeling*, *De Dienstmeid* en vooral de *Kaartspelers*, die niet minder belangrijk zijn door de harmonie van de kleuren, het natuurlijke in de bewegingen, de speelsche verdeeling van het licht dat grillig strijkt over de stof der XVIIIe eeuwsche kleederen welke deze spelers dragen. Eindelijk, om de lijst van deze merkwaardige genrestukken te sluiten, zullen wij nog even noemen *De Wijnproevers*, deze smakelijke herinnering aan Rabelais, die ons in een kelder voert

waar het geheimzinnige halfdonker een tegenstelling vormt met het stralende en gelukzalige gezicht van den « humeur de piot » die met het geweten van een priester zijn onderzoek doet, en *De Keuken* waar de koloristische zinne-



ROMAIN LOOYMANS : Portret van den advokaat Bossaers.
Verzameling G. Bossaers, Antwerpen).

lijkheid van den meester niet minder meesterlijk overeenstemt met het epicurisme en de gezapigheid van het onderwerp.

In al deze schilderijen en ook in vele andere dwingt de schilder van interieurs en genre-stukken eerbied af door de zuiverheid en natuurlijkheid van de teekening evenals door de juiste uitdrukking op het gelaat van zijn figuren. In deze uitdrukking valt nooit, zooals ik reeds te kennen gaf, overdrevenheid of gewildheid waar te nemen, evenmin als neigingen tot de karikatuur, waaraan onze schilders, onder voorwendsel het karakter toe te spitsen, zich maar al te vaak overgeven.

Indien Looymans zijn modellen niet steeds zoekt onder de toonbeelden van physieke schoonheid, dan zijn zij toch ver van misdeeld of bespottelijk. En bij gebrek aan conventioneele voornaamheid of gewaande verfijning, brengen zijn tooneelen en interieurs een opgewektheid, een gemoedelijkheid en een gezelligheid tot uitdrukking, die duizendmaal te verkiezen

zijn boven de fratsen der ijdele vormelijkheid. Het is, ietwat ruwer dan bij De Smeth, de sappige vertrouwelijkheid van onze beste realisten. Ten andere,



ROMAIN LOOYMANS : Portret der Zuster van den Meester.
(Verzameling Looymans, Antwerpen).

het tooverstuk der uitvoering, het onberispelijke gehalte van zijn werkwijze zouden het desnoods weer goed maken, indien het motief op zich zelf genomen iets alledaagsch mocht aankleven. Evenals bij De Smeth, maken de burgervrouwen van Looymans geen aanspraak op « Schoonheidsprijzen » en zullen zij nooit gerangschikt worden onder de « professional beauties » te Londen en te New-York; nochtans zijn zij veel meer waard dan die salongodinnen of onbeduidende modeprenten; missen zij ook de klassieke beko-

ring, dan nemen zij toch ook haar toevlucht niet tot nagemaakte aantrekkelijkheid, en kennen zij geen kunstmiddeltjes of blanketsel; zij doen zich voor zooals ze zijn; haar aard, haar eerlijkheid, haar openhartigheid, haar uiter-



ROMAIN LOOYMANS: Zelfportret van den Meester, op 16jarigen ouderdom.
(Verzameling Looymans, Antwerpen).

lijk en lichamelijke gewoonten passen zich volstrekt bij de omgeving aan, en haar goedgunstigheid vervangt bij haar de eigenlijke bevalligheid.

Zoo het noodig is Looymans naast zijn vriend en getrouwen De Smeth te plaatsen, zoo er bij hen veel aanrakingspunten zijn en wel ten voordeele van beide meesters, dan gaat het toch lang niet op, ze te beschouwen als dubbelgangers. Tweelingbroeders zijn niet noodzakelijk Siameesche tweelingen. Waar zij elkaar het meest gelijken, vertoonen zij nog een goed onderscheiden persoonlijkheid. Van hen beiden, zou Henri De Smeth de teederste en weekste realist zijn, die door zijn eenigszins vrouwelijke natuur het meest genegen zijn zou, het anecdotische of sentimenteele, ja, het litteraire karakter van het onderwerp te onderlijnen, en er de kracht en de zuiver schilderach-

tige openheid van te verzachten. Looymans echter ontwikkelt meer gloed en kranigheid dan teederheid, en daar hij vooral aangetrokken wordt door de



ROMAIN LOOYMANS : Portret van Mevr. Looymans, moeder van den Meester. (Verzameling Looymans, Antwerpen).

plastische eigenschappen van het onderwerp zelf, zal hij het minder als dichter dan als schilder vertolken, ofwel, zoo hij, even diep als zijn vriend, de poëzie van wezens en dingen gevoelt, zal hij zich inspannen het concrete en wezenlijke karakter van die poëzie vast te houden, dan wel ze in een verband tot zich zelf te brengen. De Smeth is subjectiever, Looymans objectiever. Daar hij minder belang stelt in zijn eigen indrukken, zal hij des te vaardiger zijn om bij zijn modellen de tegenstellingen en psychologische tegenstrijdigheden vast te stellen. Opgevorderd als hij is door het uiterlijke van zijn figuren, zal hij ook trachten ons er de moraal van te vertolken, niet alleen hun gezichtsuitdrukking te vatten, maar ook, in de mate van het mogelijke, het raderwerk van hun gedachten weer te geven.

Looymans moest zich dan ook onthullen als een uitstekend portretschilder. Eenige van zijn portretten worden beschouwd als de beste van het genre,

namelijk dit van zijn vriend en kunstbroeder Van Aken, dat met zekere vrijpostige en geestige bevalligheid behandeld is; dit van den advokaat Bossaers,



ROMAIN LOOYMANS: Het model. (Kind).
(Verzameling A. Lauwers, Antwerpen).

waar vriendelijkheid, ongegeneerdheid, goedhartigheid samen gaan met scherpzinnigheid en fijnheid; verschillende portretten van geestelijken, waarin het beroepskarakter uitgedrukt ligt zonder de persoonlijkheid in iets te benadeelen. Onder deze zal ik de onvergelijkelijke portretten van Mgr. Kuyten en Mgr. Mutsaers van het Groot Seminarie van 's-Hertogenbosch, en het sprekende en natuurlijke portret van den heer Pastoor Van Brussel te Raemsdonck hier vooropstellen. Alle zijn afbeeldingen van krachtig leven, diep doordrongen en hartstochtelijke psychologische synthese. De portretten vergenoegen zich niet met een oppervlakkige en photographische d. i tijdelijke gelijkenis, maar zij zijn uitingen, ik zou bijna zeggen uitwasemingen van het karakter van den afgebeelde, zijn zielstoestand, zonder dat de zorg voor zedelijke waarheid aanleiding geeft tot verwaarloozen van de materieele uit-

voering; wel integendeel wordt deze er nog meesterlijker bij, en overtreft nog ver de rijkheid, den samenhang, de kracht en de technische lenigheid, die de



ROMAIN LOOYMANS: In Zeeland
(Verzameling H. Verstraete, Antwerpen).

kunstenaar in zijn andere werken aan den dag legt. Een diepe indruk gaat ook uit van het portret van Mevrouw Murdoch en vooral van dit van Mevr. Looymans, de moeder van den schilder, waarin een noot trilt van echte kinderlijke liefde, een aandoening die onuitsprekelijk teeder is, zonder afbreuk te doen aan de vastheid van hand, de oprechtheid en het psychologische inzicht.

Bij die portretten in den echten zin van het woord, dienen ook enkele studies, eenige uitdrukkings-koppen gevoegd te worden, waarvan de psychologische grondtoon weergegeven is met een gloed en een levendigheid in den aanslag, die Frans Hals niet zou verloochenen.

Als elk gewetensvol kunstenaar heeft Looymans de anatomie grondig bestudeerd. Hij kent en waardeert de wonderen van het menschelijk lichaam als een waardig volgeling van de groote meesters aller scholen, die sedert de Renaissance zijn ontstaan. Men heeft aan hem naaktstudies te danken die Benvenuto Cellini, de geestdriftige bewonderaar van onzen lichamelijken bouw, zouden verheugd hebben.

Iedereen kent het prachtige doek *Naakte Jongeling* van de hand van

Agneessens, ook een leerling van Portaels, dat door een anderen leerling van dezen meester, den beeldhouwer Van der Stappen, aan het moderne Museum



ROMAIN LOOYMANS : Binnenplaats.
(Verzameling R. Moor. Ruschlikon, Zwitserland).

te Brussel werd geschonken. Welnu, *het Model*, naakt kind, door Romain Looymans, zou door de gelukkige, natuurlijke en eenvoudige voorstelling, zonder te reppen over de bevalligheid van het anatomische element, kunnen wedijveren met dit doek van bijna klassieke vermaardheid. Deze naaktstudie van den Antwerpschen meester heeft zelfs een voordeel boven die van zijn Brusselschen medeleerling, in dezen zin, dat hij ook van het model het mooie, reine en eenigszins verlegen gezichtje laat zien. Wat de kleur van het vleesch betreft, de korreling van de huid, de teekening van gewrichten en spieren, heel die rilde slankheid van het kind, dat een jongeling gaat worden — men zou zich moeilijk iets bevalligers en tevens natuurgetrouwers kunnen

voorstellen. Dit is zonder twijfel een meesterwerk dat ons bijna zou doen betreuren, dat Looymans zijn talent en kunde als naaktschilder niet in meer werken heeft aangewend.



ROMAIN LOOYMANS : Sneeuweffect.
(Verzameling Muller, Ruschlikon, Zwitserland).

III

LANDSCHAPPEN - STADSGEZICHTEN - HOFSTEDEN

Looymans heeft een menigte landschappen, stadsgezichten, zeestukken en hofsteden nagelaten. Deze laatste mogen zelfs gerekend worden onder zijn oorspronkelijkste werken en vertegenwoordigen de wederga van zijn interieurs.

Laat ons eerst en vooral zeggen dat, zoo hij de natuur lief heeft, hij haar steeds dicht bij de menschheid haalt. Hij zondert haar zoo weinig mogelijk van de menschelijke aanwezigheid af. Wanneer hij het volle buiten behandelt, is het alsof het hem leed deed zich te verwijderen van de hutten en dorpswoningen. Hij geeft ons stellig prachtige en opgetogen zichten uit de vrije natuur, maar meestal staat hij stil bij wat men zou kunnen noemen « halve natuur », namelijk tuinen, boomgaarden, boerderijen en hoenderhoven. Hij schildert achtergevels van boerenhutten, het uitwendige van vee- en paardenstallen, schuren, vervallen omheiningen, staketsels, hagen, afdaken, loodsen, al deze omringende gebouwen van de hoeve, waaruit orde, symetrie, te groote net-

heid en burgerlijke keurigheid verbannen worden, tot grootere vreugde van den kunstenaar!



ROMAIN LOOYMANS : Het Kanaal. (Verzameling H. Geiger).

Indien het waar is dat in onze Vlaamsche dorpen alle gevels op elkaar gelijken en een eenigszins éénvormig uitzicht verkrijgen zoowel wat de kleur als de lijn betreft, dan is het juist andersom, wanneer men door het huis gaat naar stallingen en andere bijgebouwen; daar treft men niets aan dan toevalligheid en fantasie, en de « mooie wanorde » die reeds door den nochtans zoo klassieken Boileau geprezen werd, herneemt er haar volle recht. Om die soort van « schilderachtigheid » aan te treffen, is het niet noodig, dat men zich mijlen ver van de stad verwijdert. Reeds bij het verlaten van de stad en aan den uitgang van de dorpen vindt men ze. Zoovele achterhuizen, zooveel verschillende en anders gestoffeerde schilderijen. Langs dien kant zal het huis wel niet aan dat van den gebuur gelijken! De muur heeft kleur, het dak is groen van mos en daklook, de paden van het tuintje zijn nauwelijks aangeschoffeld, het gras groeit tusschen de steenen van de koer. Het plekje krijgt zijn aandeel in de goedzakkigheid van zijn nederige bewoners. De huisvrouw, met klompen aan de voeten, schilt de aardappelen, terwijl de kleuters om haar spelen en tieren. « Het is, — volgens de treffende uitdrukking van C. N. Poinsot in een bijdrage, in het tijdschrift « Pan » —, een groente-

madonna te midden van een half dozijn Christuskindekes. De kippen scharrelen, de kat spint, de varkens knorren in hun hok, waar men af en toe hun



ROMAIN LOOYMANS : Op de Schelde.
(Verzameling van Dr. A. de Mets, Antwerpen).

rozige en vuile huiden te zien krijgt; doeken en lappen hangen te drogen op koorden of latten in de nabijheid van de waschtobbe die op een drievoet staat, de konijnen in hun hokken duiken ineen en slaan de ooren neer; de haan met lange sikkelveeren bekijkt zijn kippen, en, terwijl hij trotsch zijn mesthoop beheerscht, vult hij de lucht met een gebiedend gekraai; de half geheven slagboom gunt ons een blik op den put met de katrol of een oud vat waar het water van de dakgoot in afloopt ».

Over dat alles vlot een ziel, de ziel van de landelijke dingen, waar de Vlaamsche en Hollandsche klein-meesters zooveel van hielden.

Die hoekjes zijn het ook, die Looymans met een aanstekelijke ontroering en een sappige meesterschap behandelde, terwijl hij er de geringste onderdeelen van wist te hervormen tot kleine sieraden, en de vreemdsoortigste voorwerpen wist samen te brengen tot een harmonieus geheel. Het licht wedijvert er met de kleur in grilligheid en speelschheid. Van de ondoorzichtigste schaduw gaat het plotselings over in een verblindenden glans, tenzij dat het gestuit en uitgedoofd wordt in een « smorzando », dat even teer is als de schakeeringen waarin allengs een zegevierende toon uitsterft. Bij Looymans houdt de luminist gelijken tred met den kolorist. Men kan bezwaarlijk een



ROMAIN LOOYMANS: Dennenbosch.
(Verzameling van M. R. Moor, Ruschlikon, Zwitserland).

keus doen in zooveel geslaagde en steeds verschillende *Hofsteden*. Zullen we die nemen waar, achter de schermen, een huisvrouw de handpomp in beweging brengt? Of die andere, neergehurkt in een hok van vermolmde planken en oud ijzer, bij een put onder een beschermend bladerdak? Of die, met een huismoeder die de groenten kuischt? Of die, waar een phantastische doolhof van hekken en paalwerk voorkomt, waar enkel de kippen haar weg vinden naar het hoenderrek? Tenzij dat we onze keus laten vallen op het doek, waar de meester wellicht zijn grootsten bijval mee behaalde, het karretje met een wit paard en een stalknecht die een emmer water aanbrengt, om het dier te drenken. In dit meesterstuk wordt het schemeruur weergegeven met een vaardigheid en vooral een poëzie, die onweerstaanbaar is, en, door de wijze

waarop dit eenvoudig tooneel behandeld en verdiept wordt, krijgt het een vlucht en een beteekenis, waarvan de schilder zich zelf misschien geen rekenschap gaf, toen hij het schilderde



ROMAIN LOOYMANS : De Profeet David.
(Verzameling Looymans, Antwerpen).

Op dergelijke schilderijen is de volgende zin uit « Le Trésor des humbles » toepasselijk, waar, sprekend over de « tragiek van elken dag », Maurice Maeterlinck terecht opmerkt : « Een goed schilder zal niet meer Marius als overwinnaar van de Kimberen of de moord op den hertog van Guise schilderen, omdat de psychologie van den manslag of de overwinning, elementair en uitzonderlijk is, en dat het nutteloos geweld van een onstuimige daad het diepere maar aarzelende en bescheidene geluid van wezens en dingen smoort. Hij zal een huis schilderen, dat ergens verloren ligt in het veld, een open deur op 't einde van een gang, een stil gelaat of rustende handen; en die eenvoudige dingen zijn het die ons levensbewustzijn zullen verhoogen, wat een schat is die niet meer verloren gaat. »

En de bekoorlijke dichter en essayist, die den goeden schilder, den schilder van zijn verwachting stelt tegenover de middelmatige kladschilders, die zich zoogenaamd met « historieschildering » bezighouden, stelt vast dat « zij de bedoeling hebben ons te vermaken bij middel van dezelfde daden, die de vreugd uitmaakten van de barbaren, voor wie de aanslagen, moorden en slachtingen, welke zij voorstellen, schering en inslag waren, terwijl de moderne kunstenaar ons de eenvoudige en nooit hoogdravende bewegingen schildert van

verborgen helden en geruischlooze menschjes van den plicht, waarvan het leven jammerlijk is, maar nuttig, ontroerend, moedig, volhardend en, schijnbaar, prozaïsch en eentonig. »



ROMAIN LOOYMANS : De wonderbare Vischvangst (Schets).
(Verzameling van Mevr. Murdoch, Antwerpen).

Het is stellig dat indien Maeterlinck de interieurs en de hofsteden van Romain Looymans gekend had, hij dezen meester zou geëerd hebben als een van de vertolkers, die bezieling genoeg hadden om de geringste daad van het dagelijksche leven op te voeren tot het pathetische toe.

Looymans had er zich dus kunnen bij bepalen ons slechts de onmiddellijke omgeving van gehuchten en dorpen te beschrijven, zonder zich van het gebied of de bedrijvigheid van de hoeve zelf te verwijderen. De wijze waarop hij er wist mee om te gaan in de reeks doeken waarover ik gesproken heb, zou voldoende geweest zijn om de faam van meer dan een kunstenaar te vestigen. Maar, zooals ik reeds in het begin opgemerkt heb, was Looymans er afkeerig van zich te specialiseeren.

Hij schilderde dan ook een groot aantal echte landschappen, die niet begrensd en omringd zijn door dorpswoningen, maar open staan voor vluchtige vergezichten, wijkende en breede horizonten. Het is met deze bedoeling dat hij dikwijls verblijf hield in Zeeland in gezelschap van Theodoor Verstraete, die hem hoog schatte en een van de eerste was om hem als een waardigen mededinger te begroeten. Het was echter niet noodzakelijk dat hij het Antwerpsche buiten verliet om stof te ontdekken voor bekoorlijke en aandoenlijke werken. De Polders langsheen de Schelde evenals de heiden onzer Kempen, onze vruchtbare of schrale vlakten, breede weiden of zandige braaklanden boden hem onuitputtelijke onderwerpen voor beschouwing,

zooals wij de « meditatie » van een schilder heeten. Die vertrouwde landschappen van de geboortestreek heeft hij weergegeven in al haar wisselende



ROMAIN LOOYMANS : Christus ontkleed en met gal gelaafd.
(Groot Seminarie van Haren, bij Baarle-Hertog).

verschijningen van uur en seizoen. Hij zal er al de uitdrukkingswijzen van kennen en ze aanpassen aan zijn eigen subjectiviteit. Zijn stemming, en dus zijn werk, zal hem beurtelings dicht bij het luminisme van een Claus, de sombere melancholie van een Verstraete, de kracht van een Verwee of de weelderigheid van een Heymans brengen. *In de weide* bij voorbeeld, met grazende koeien op het voorplan, en op het achterplan, een windmolen, rieten daken, en de boomen van een boomgaard, zou kunnen samengaan met de hartstochtelijkste hymnen van den machtigen « dierschilder » die het heerlijke Vlaamsche land bezong, zonder ooit vermoeienis te kennen. Daarentegen, in een ander « landschap » aan den rand van 't een of ander bosch of een hoog struikwoud dat boven kreupel- en hakhout in de diepte rijst, zal hij doen denken aan Claus of Courtens. Maar het oorspronkelijkste en persoonlijkste voordeel dat hij heeft weten te trekken uit de gegevens van ons Antwerpsch landschap, ligt wel in zijn vertolking van onze Polders, tevens vruchtbaar en zwaar weelderig en toch eenigszins zwaarmoedig, doorweekt van vocht en verzadigd van bedwelmende sappen; zooals zij zich ontrollen langs de twee oevers van de Schelde, tenzij men wandelt tusschen Rumpst en Temsche, tenzij men zich over Eeckeren naar Hoevenen, Oorderen en Wilmarsdonck begeeft. In dezen toonaard ken ik niets dat soberder is, en dieper



ROMAIN LOOYMANS. Schetsen. (Verzameling Mevr. Murdoch, Antwerpen).



ROMAIN LOOYMANS: Studies. (Verzameling Looymans, Antwerpen).

prikkelt dan het doek getiteld *Achter den dijk*. De met gras begroeide glooiïng van de helling, aan den voet waarvan zich een smal wegeltje langsheen een rij boomen voortslingert naar de nederige woning van een tolgaarder of een



ROMAIN LOOYMANS : Christus aan het Kruis genageld.
(Groot Seminarie van Haren, bij Baarle-Hertog).

sluismeester. Niets dan dat. Maar door hetgeen ons de schilder te zien geeft van den horizon en de vlakte, is hem dit voldoende geweest, om ons een diepen en doorleefden indruk, een zoowel synthetisch als karaktervol denkbeeld van de gansche streek te verschaffen.

Niet minder slaagt Looymans bij het weergeven van het uitzicht der stad zelf. Toch treft men de werken die hem ingegeven werden door de groote verkeerswegen, kruispunten, dokken en kaaien van de groote handelsstad, niet overvloedig aan. Hetgeen hij er ons van te zien geeft, doet ons zelfs betreuren, dat hij zich niet méér aan dergelijke taak gezet heeft. Het is ook weer als innig dichter en bewonderenswaardig werkman dat hij een hoekje van Antwerpen in *Sneeuwzicht* voor ons brengt, en ook in *Aan het Kanaal*, twee doeken, die wij rangschikken naast de treffendste schilderingen van stadsgezichten door een Baertsoen of een Gilsoul.

IV

GODSDIENSTIGE SCHILDERIJEN

Ik heb reeds doen uitschijnen dat, zooals bij de meeste Vlaamsche meesters, het realisme den grondslag vormt van het werk van Looymans. Zooals

het van den oorsprong van onze schilderschool af, bij de Primitieven reeds het geval was, komt dit realisme ook voor, en treedt het zelfs op den voor-



ROMAIN LOOYMANS : De Graflegging.
(Groot Seminarie van Haren, bij Baarle-Hertog).

grond, bij de vertolking van godsdienstige onderwerpen, terwijl het zoogezegde mystieke element slechts op den tweeden rang komt, of liever, dit mysticisme, dat ook een van de kenmerken van de Vlaamsche kunst is, smelt volledig samen met het verlangen naar waarheid, nauwkeurige opmerking en plastische bekoorlijkheid.

Bij Looymans wordt dat verlangen naar waarheid om zoo te zeggen een behoefte aan hedendaagschheid, en valt dit vooral op te merken in een van zijn voornaamste godsdienstige doeken : *De kroning van de H. Maagd*, de muurschildering die men algemeen in de hoofdkerk van Nymegen bewondert. Heiligen en heilige vrouwen geschaard aan weerskanten van de H. Maagd, die gekroond wordt door de personen van de Heilige Drievuldigheid, het komt ons voor dat wij ze reeds gezien hebben of ten minste dat het niet onmogelijk zijn zou, hen den eenen of anderen dag te ontmoeten. Die figuren zijn van onzen tijd, van ons ras, ik zou zelfs willen zeggen van onze stad en uit onze nabijheid. Zij zijn er niet minder belangwekkend en aangrijpend om. Wel integendeel. Welk geloof en wat een geest van aanbidding weerspiegelt het aangezicht van die heilige vrouw met haar weelderig kleed in brokaat, die in de hand een vlekkeloozen leliestengel draagt! Welke natuurlijkheid en ook welke mystieke drang ligt er uitgedrukt in de beweging van den H. Augusti-



ROMAIN LOOYMANS: De Vlucht der vrouwen van St. Question. (Ets).

nus die zijn hart opheft naar de Godheid en naar de Moeder van Jezus. De schets van deze zoo levende en onuitsprekelijk schoone figuur berust thans in het Museum van Antwerpen waar zij een voldoende getuigenis zou kunnen afleggen van de kracht, de innigheid en de geestelijke vervoering van den meester evenals van zijn eerlijke en strenge techniek.

Welk relief, welke forschheid, en terzelfdertijd welk godsdienstig gevoel in die twee eenvoudige schetsen van heiligen, de eene lezend, de andere, handen en oogen ten hemel heffend! Ook deze figuren behooren tot onze omgeving, en deze mogelijke nabijheid maakt ons het verstaan nog gemakkelijker van de geestelijke spanning, uitgedrukt op het gelaat van den eerste, en de extatische gelukzaligheid, die het gelaat van den andere verheldert.

Welke natuurlijke en sierlijke beweging is die van de moeder, die een klein kind, dat een rozenkrans bidt, ondersteunt, in een *Verheerlijking van de H. Maagd* die de kerk van den H. Augustinus te Nijmegen versiert.

Laat ons hier opmerken dat het in Holland is, dat zich eenige van de voornaamste werken van den Antwerpschen meester bevinden. In de hoofdkerk van Nijmegen bewondert men ook een *Nederdaling van den H. Geest*, die misschien een van de indrukwekkendste zoowel realistische als gewijde figurengroepen behelst die wij aan Romain Looymans te danken hebben. Alle, zoowel die van de Maagd als die van de Apostelen, brengen door hunne houding als door hun gelaat, het warmste geloof en het meest pathetische gevoel tot uitdrukking. Wij voegen er aan toe dat de schikking merkwaardig schoon is, en dat de achtergrond, een lichtvol panorama van Jerusalem, met meesterlijke vaardigheid behandeld is.

In de *Prediking in den Tempel*, noem ik onvergelijkelijk de figuur van een grijsaard, een nederig, eenvoudig mannetje, in profiel, met gespannen gezichtsuitdrukking, de hand krampachtig op de rugleuning van zijn eigen stoel, de houding eenigszins voorover gebogen ; heel zijn persoon geeft blijk van een aandacht, een ijver en een verlangen die bijna aan den angst grenzen ; zonder twijfel, een van de prachtigste stukken van den meester, een stuk, waarin een heele psychologie, een heele gemoedstoestand onthuld wordt. Ziedaar een stuk dat geschikt is om een waarachtig godsdienstige ontroering te verwekken, waar zooveel zoogezegd idealistische schilders blijven voorttrappelen in het meest akademische maakwerk, voortdurend dezelfde zoetsappige overleveringen opdisschen, en, in plaats van het gezag der verhevendste vizioenairs te verjongen en ons den hemel open te stellen, niet in staat zijn, ons, zooals Romain Looymans doet, de huivering te doen gevoelen der genade, het bovennatuurlijke en goddelijke meegedeeld aan de eenvoudige zielen en de armen van goeden wil !

In die voorwaarden kan men zich voorstellen welke meesterschap, beteekenis en relief een *Kruisweg* hebben moet, wanneer hij door dezen prachtigen kunstenaar geschilderd wordt. Het is nogmaals in Holland, te 's-Hertogenbosch, in het Groot Seminarie, dat zich dit werk bevindt, dat de

vergelijking met de meest geslaagde in deze soort kan doorstaan. Men weet niet welk van deze reeks tragische tooneelen men het meest bewonderen zal, wegens de er in uitgestorte verscheidenheid, kracht, gevoel en technische vaardigheid. Wat een tegenstelling tusschen het erbarmelijke bovenlijf en het troostelooze gelaat van Christus, en aan den anderen kant, de athletische gestalte van de beulen die den God-mensch knevelen ! Welke adel en welke goedheid bij die Heilige Vrouwen die zich haasten om bij den doortocht van den goddelijken kruisdrager aanwezig te zijn ! Het is niet mogelijk den nood van den Christus, die, bezwijkend onder zijn last, op den grond ligt, gevoelvoller voor te stellen. En de brutaliteit van de wachters die hem ophelpen ! En de verschrikkelijke en tevens verheven gelaatsuitdrukking van den Messias, wanneer twee spijkers hem aan het kruishout nagelen! Eigenlijk zou men moeten stilstaan bij elk van die gezichten, zoowel bij die van de Apostelen en de Heilige Vrouwen, als bij die van de soldaten, de beulen, ja zelfs de gewone toekijkers, de figuranten waarvan enkele eenigszins medelijdend of gretig toezien, weer andere wreedheid of een vaag erbarmen gevoelen. Geen enkele herhaling in die galerij van figuren. Niets is onverschillig of banaal. Geen enkele figuur, die zich niet door plastische en dramatische eigenschappen onderscheidt. Als godsdienstig schilder, vertolker van het goddelijke lijden, zullen wij Looymans liever rangschikken bij onze primitieven dan bij onze romanisten en de school van Rubens. Er is ook bij hem een spoor van het tragische en jammervolle gevoel van een Grünewald en een Dürer. De twee reeksen penteekeningen, verhoogd met wit, waartoe deze laatste door de Passie van Christus (de « Groene Passie » en de « Groote Passie ») begeesterd werd, hadden, vooral de eerste, den weg kunnen openen tot de godsdienstige voortbrengst van onzen Vlaamschen realistischen mysticker. De klip van het genre welke ook de grootsten, zelfs Dürer, niet wisten te vermijden, bestaat in het overdrijven van het karakter, en in de neiging, uit medelijden met het Offer, de laagheid van de beulen aan te dikken, en zelfs den lichamelijken nood van den Martelaar te onderlijnen, waardoor deze te menschelijk wordt. Looymans schijnt me hierbij maat gehouden te hebben. Zijn meest antipathieke gezichten behouden een zekeren adel en ontaarden niet in gruwelijke grotesken zooals in zekere bijbelsche tooneelen van onzen Hieronymus Bosch, noch in mooie kerels, en eenigszins aanstellerige athleten die zoo wat voor de toekijkers geuren, zooals bij sommige Italianen van de school van Bologna. Andere oudere schilders, vooral Spaansche, die den « Ecce Homo » moeten voorstellen, offeren het verheven karakter van het ideale voorbeeld aan den grijns en den grimlach, die door de pijniging veroorzaakt worden. Zoodanig dat men voor zich niet meer een God-Martelaar heeft, maar den eersten den besten terechtgestelde, die door den doodsangst in die mate onkenbaar gemaakt wordt, dat elke schijn van geestelijkheid er bij te loor gaat. Ik herhaal dat niettegenstaande zijn realistische neigingen, Looymans zich aan deze vergissingen niet schuldig gemaakt

heeft, en hij in zijn Kruisweg, evenals in zijn andere godsdienstige kunstwerken, uitgaat van de nauwkeurigste opmerking om ons op te voeren tot het mystiekste gevoel. Jezus die den Kalvarieberg bestijgt, of die uitgestrekt hangt aan het kruis, behoudt op zijn gelaat den glans van zijn goddelijkheid...

Hiermee ben ik aan het einde van mijn taak. Het ware mogelijk geweest met genoegen uit te wijden over nog meer werken van den kunstenaar en zonder dat mijn oordeel de waarde en de beteekenis van den betreurden meester zou overschat hebben, maar door het overzicht en de ontleding van enkele zijner schilderijen en composities, heb ik er aan gehouden vooral de verscheidenheid van zijn voortbrengst te doen uitkomen, en de meesterschap, die hij in de meest uiteenloopende genres aan den dag legde.

Romain Looymans was een schilder in den vollen omvang van het woord, een kunstenaar zooals het zijn groote voorouders waren of zijn hedendaagsche mededingers in alle Europeesche scholen, en vooral in de onze, het is te zeggen, een eerlijk en volmaakt arbeider in de Kunst, die de liefde tot zijn vak vereenigde met de liefde tot de natuur en de tafereelen die de schepping ons vertoont. Deze degelijkheid in het vak wist hij toe te passen, deze gloed en weetgierigheid wist hij uit te drukken in meesterwerken, die de beste vakgenooten van St. Lukas waardig zijn, door geloofs- en liefdesbelijdenissen, door schilderijen die even lyrisch en doorvoeld zijn als gebeden. Want voor Looymans, evenals voor alle echte schilders en dichters, is de kunst de meest levendige van alle godsdiensten.

GEORGES EEKHOUD.





ZESTIENDE EEUWSCHE RUITEN



Op Memling's tweeluik van Maerten van Nieuwenhove in het gasthuis van Sint Jan te Brugge ziet men boven in een kruisraam te midden van het witte glas twee ronde ruitjes aangebracht, het een met St. Joris, het andere met St. Christoffel. Van dergelijke ronde gebrandschilderde ruitjes zijn er verscheiden bewaard gebleven, die tot de schoonste werken der Nederlandsche kunstnijverheid behooren. Het Nederlandsch Museum te Amsterdam bezit er een aanzienlijke verzameling van, die in het afgeloopen jaar met een tiental werd vermeerderd.

De meeste dezer ronde ruitjes vormen series, die de vensters van een vertrek een afgesloten geheel konden doen vormen. Het eerste der nieuw verworven stukken (afb. 1), maakte waarschijnlijk deel uit van zulk een reeks. Het illustreert een episode uit het apokriefe bijbelverhaal van Tobia. Voor het huwelijksbed ligt het jonge echtpaar Tobia en Sara geknield en brengt de nacht in gebeden door, om den duivel Asmodi te bezweren. Op den achtergrond ziet men hoe de booze demon wordt verjaagd, doordat Tobia hart en lever van den wonderdadigen visch op de gloeiende kolen legt. De engel Raphaël, die volgens den tekst den duivel bindt en wegvoert « in de woestijn ver in Egypte », begeleidt het wonder hier slechts met een gebaar, maar deze afwijking schijnt in de beeldende kunst algemeen gangbaar geweest te zijn, althans vindt men dezelfde opvatting een halve eeuw later nog terug ([1]). Een drempel scheidt de twee tafereelen en elk speelt zich in een afzonderlijke ruimte af. De slaapkamer op den voorgrond heeft een houten vloer en is gemeubeld met een bed met gordijnen, waarnaast een hooge leunstoel staat, het traditioneele inventarisstuk van het laat-gothisch slaapvertrek. In de woonkamer is de vloer van steen ; behalve de hooge, ondiepe schouw, den balkenzolder en de twee kruisvensters, ziet men hier, als eenig meubel, een met het lage beschot verbonden vaste bank, waarop een vierkant kussen ligt. De figuren op den voorgrond zijn zoozeer terzijde gerukt, dat de handeling in het tweede vertrek in al zijn onderdeelen duidelijk gevolgd kan worden.

([1]) Zie Thos. Kerrich, *A catalogue of the prints after Heemskerck*. 1829. p. 34, nº 7.

Het ruitje is uitsluitend met grisaille en zilvergeel gebrand. Het zilverzout is in gelijkmatige vakken aangebracht; het kleurt den houten vloer, den



Afb. 1. — MEESTER DER ZOOGEN. GENT-BRUGSCHE SCHOOL, begin 16e eeuw.
Tobias en Sara; glasruit.
(Nederlandsch Museum, Amsterdam).

stoel, de bank op den achtergrond en de zoldering. Verder is het haar der vier personen met geel behandeld en de verschrikkingen van den duivel zijn er mee verscherpt. De grouwteekening bestaat deels uit een dekkende laag, die in de lichtpartijen is weggeborsteld, deels uit fijn penseelwerk, zooals bij de contouren; kleine streepjes geven het binnenwerk aan, haren, vederen, den rand der stoffen; in het haar zijn eenige dunne haaltjes met de ganzepen weggekrast.

Het lijdt geen twijfel, of de herkomst van dit ruitje moet in de Zuidelijke Nederlanden gezocht worden en wel in de buurt van Gent of Brugge aan het begin der zestiende eeuw. In tegenstelling tot later tijd, toen houtsneden en gravures als voorbeelden dienden, staan deze vroege ruitjes in nauw verband met de miniaturen der handschriften. Ook dit ruitje stamt uit een dergelijke omgeving. Ik denk daarbij in de eerste plaats aan het werk van Alexander Bening en de z. g. Gent-Brugsche School, waarin het Breviarium Grimani is ontstaan. Verschillende bladen uit dit handschrift vertoonen verwantschap met ons ruitje. Zoo vindt men op het blad, waar de geboorte van Johannes den



Afb. 2. — MEESTER DER ZOOGEN. GENT-BRUGSCHE SCHOOL.
Jozef ontvangt Israël's zegen.
(Miniatuur uit het Breviarium Grimani, Venetië).

Dooper is afgebeeld (1128)*, een soortgelijke compositie met indeeling in slaap- en woonvertrek, waarbij op den voorgrond naast een bed groote figuren staan en in een woonvertrek op den achtergrond zich een tweede scene afspeelt, bijna in dezelfde omgeving als op het ruitje. Het vrouwentype van Sara met het hooge voorhoofd, den langen rechten neus en de korte kin ziet men er meerdere malen, zoo b.v. bij de H. Catharina (1364)*; de zwaar gemodelleerde kop van Tobia met krachtigen neus en dikke lippen eveneens (82, 25, 313, 1129)*, zijn houding vergelijke men met die van koning David (682)*. De kleine bukkende Tobia op den achtergrond komt met de randfiguren der kalenderbladen overeen (4)*. Nog overtuigender dan deze

* Ik volg de nummers van het reproductiewerk van SCATO DE VRIES. Leiden, 1904.

voorbeelden moge een vergelijking zijn van den knielenden Tobia met de figuur van Joseph, waar deze de zegening van Israël ontvangt (26* afb. 2). De mantel, om het onderlijf geslagen, komt plooi voor plooi bij beide figuren overeen. Zoo sterk is de gelijkenis, ook in de behandeling van den voet, dat miniatuurschilder en glasschrijver hier ongetwijfeld naar hetzelfde voorbeeld geschilderd moeten hebben. Zulke standaardvoorbeelden zijn in de miniatuurscholen geen zeldzaamheid geweest, al mag het ook verwonderen, dat zij bij het opkomen der renaissance nog zoo getrouw gevolgd werden. De rugfiguur op den achtergrond vertoont in zijn stevig wijdbeens staan ook met den kleinen engel Rafaël verwantschap. Het geheele werk is uit denzelfden geest geboren.

Wellicht slechts enkele jaren jonger, maar technisch veel volmaakter, is een tweede stuk, waar ik met Mr. Beets, door wiens bemiddeling deze ruitjes verworven werden, een eigenhandig werk van Dirick Vellert in zie (afb. 3). Hier dus de Antwerpsche School in tegenstelling tot de Gent-Brugsche. Vellert is in alle opzichten een virtuoos in de glasschilderkunst. Zelden ziet men een grisaille-ruitje, waarin op zoo meesterlijke wijze van de eigenschappen van het zilverzout partij getrokken is. Als laatste werkzaamheid na het grouwschilderen en voor het branden wordt deze gele kleurstof met okeraarde gemengd, aan de achterzijde van het glas aangebracht. De effecten worden daarbij veelal aan het toeval overgelaten. Dun opgelegd veroorzaakt het een gele kleur, dikkere lagen worden goudbruin en, naarmate men sterker brandt, wordt de kleur donkerder. Meestal is het resultaat geheel bruin of geheel geel, niet zelden ook vlekkig. Vellert weet beide tinten uit elkaar te houden. Het lichte geel gebruikt hij voor den achtergrond, het goudbruin voor de hoofdfiguren en den voorgrond; zoodoende bereikt hij een perspectief van kleuren. Ook plaatst hij naast goudbruine schaduwen heldergele lichtpartijen. Bij vlammen houdt hij de kern donker en maakt de buitenzijde licht. Terwijl bij andere glasschilders het geel meest onregelmatige vlekken vormt, weet Vellert het precies aan de plaats te binden, waarvoor het bestemd is. Zoo kan hij schakeeringen bereiken, die aan de meeste grouwschilders ontglippen. In tegenstelling tot den donkeren mantel van den sterveling, maakt hij het éene engelengewaad lichtgeel, het andere wit. Door het armsplit van een grouwe pij laat hij, zuiver afgepast, de gele stof van het onderkleed zien. Een weinig «rouge» brengt gloed in de gezichten. Ook voor het grauw heeft hij twee tinten, waarvan de een rossig is. De ganzepen komt voor het uitkrassen van lichtstrepen veel te pas.

In zijn werkwijze staat Vellert nog geheel onder den ban der boekschilderkunst. Veel wordt door fijne lijntjes en korte penseelstreekjes bereikt. Ook uit den overvloed van bijzonderheden blijkt nog de gezellige praatzucht van den miniaturist, die niet genoeg op één blad vertellen kan. Toch ziet men in

* Ik volg de nummers van het reproductiewerk van SCATO DE VRIES. Leiden 1904.

dit ruitje reeds de voordeelen van de opbloeiende Antwerpsche School tegenover de afstervende Brugsche. Er is evenwicht in deze drukke compositie.



Afb. 3. — DIRICK VELLERT.
Geschiedenis van Loth; glasruit.
(Nederlandsch Museum, Amsterdam).

Forsch en machtig steekt de hoofdfiguur af tegen den onheilspellend wilden achtergrond. In de plaats van het voorzichtig liefdevolle tasten van den Gent-Brugschen meester komt hier een beslistheid, die respect inboezemt.

Op den voorgrond staat Loth, sterk door de gunst, die God hem heeft bewezen; in het verschiet zijn links zijn redding, rechts zijn wandaden geschilderd. Den geheelen verderen grond neemt het rijke stadsgezicht van Sodom in met vele torens, kerken en paleizen. Hoog slaan de vlammen in de zwart berookte lucht.

Enkele voorbeelden kunnen volstaan om de toeschrijving te bevestigen. Men vergelijke slechts de compositie met die van Vellert's gravure der Wonderbare Vischvangst (1), vooral ook de figuur van Loth met den Christus op deze prent, of op zijn blad met de verzoeking te Weimar (2). De details kan men nog beter met het ruitje van 1517 uit de collectie Goldschmidt-Pzribram te

(1) Bartsch, 3.

(2) G. Glück, *Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei*. Jahrbuch der S. d. A. K. Wien, 1901, p. 18.

Brussel vergelijken, hoewel dit zonder twijfel vroeger is [1]. Zeer duidelijk is de overeenkomst met een ander ruitje, dat zich reeds sedert jaren in het bezit van het Nederlandsch Museum bevindt; het stelt het Verbond van God met Mozes voor en is voorzien van het meesterteeken van Dirick Vellert [2].

In de zestiende eeuw treden voor de boekschilders meer en meer de houtsnijders, graveurs en etsers in de plaats. Terwijl nu in de Zuidelijke Nederlanden de glasschilders nog de wegen der miniaturisten volgen, ontleenen zij in het Noorden hun ontwerpen aan houtsneden en gravures en komen langs dezen weg met de paneelschilders in contact. De ruitjes afb. 5 en 7 zijn geschilderd naar houtsneden uit den 1517 gedateerden passiecyclus van Jacob Cornelisz. van Oostsaanen (afb. 6 en 8). Hoewel de passie in 1651 opnieuw werd uitgegeven, meen ik te mogen aannemen, dat de ruitjes uit den tijd van den eersten druk stammen, al kan ik mij door den heer Beets niet laten overtuigen, dat het monogram op het ruitje afb. 5 een handteekening van Jacob Cornelisz. zelf zou zijn. Ik zie er eerder een monogram Christi in J. S. X., dat de glasschilder hier heeft aangebracht, om op doelmatige wijze het naambord van Jacob Cornelisz. te vervangen. Tegen eigenhandig werk van den ontwerper spreken eenige details. De glasschilder zag zich, om niet in onduidelijkheden te vervallen, genoodzaakt de compositie te vereenvoudigen. Daarom liet hij op den achtergrond verschillende figuren weg en veranderde de deur links in een venster. De man met den geesel op den voorgrond draaide nu zijn hoofd naar rechts, maar de geknielde houding van den beul links op den achtergrond verliest volkomen zijn veerkracht door het ontbreken van de ruimte achter hem. De ontwerper zelf zou hier een andere oplossing gezocht hebben. Ook stoot de tweede beul niet met zijn stok op, maar achter de doornenkroon. Bij het aanbrengen van de roeden in het venster zondigt de glasschilder tegen de regels der perspectief, wat met Jacob Cornelisz' zuivere toepassing der centraalprojectie geenszins strookt.

Het opstandingsruitje (afb. 7) kan evenmin van de hand van den ontwerper zijn. Het is ook niet door denzelfden glasschilder gemaakt en misschien van iets later datum. Tegen persoonlijk werk van Jacob Cornelisz. spreekt de verschillende verhouding van licht en schaduw en de geheel andere opvatting van het landschap. Ook zou er voor den meester bij eigenhandig werk geen reden bestaan zijn teeken weg te laten. Een goede vondst deed de glasschilder toen hij de opwaaiende slip van den mantel door het banier van Christus verving, al bracht hij hierdoor het evenwicht van de figuur in gevaar. Bijzonder gelukkig slaagde hij in de nabootsing van den ontwakenden krijgsman op den voorgrond rechts.

Evenals het ontwerp is ook de technische uitvoering meer met de groote schilderkunst verwant dan met de miniaturen. De achtergrond-figuren bij de

(1) G. Glück, o. c. Tafel I.

(2) N. Beets, *Bulletin van den Oudheidkundigen Bond*, 1909, blz. 17, noot.

opstanding zijn vluchtig met de pen in de grisaille geschetst. Het landschap, een vrije vinding van den glasschrijver, is breed geschilderd. Wel is, door het



Afb. 4. — MAERTEN VAN HEEMSKERCK (?).
De Doop van Christus; glasruit.
(Nederlandsch Museum, Amsterdam).

navolgen van de houtsnede, nog hier en daar met kleine penseelstreekjes gewerkt. Het geel speelt een ondergeschikte rol en dient hoofdzakelijk tot verrijking der sierstukken, borduursels en zoomen. Het is in één tint zuiver aangebracht en regelmatig over het veld verdeeld. De grouwschildering bestaat uit breede lagen in twee tinten, waarin met een kwast de lichten zijn vrijgeborsteld, hier en daar door de ganzenpen geholpen.

Leerling van Jacob Cornelisz. was Jan van Scorel en uit diens omgeving moeten zes ruitjes stammen, waarop de geschiedenis van Johannes den Dooper is afgebeeld (afb. 4, 9, 10). Mr. Beets was geneigd deze ruitjes aan Jan Swart van Groningen toe te schrijven, maar de vergelijking met prenten en schilderijen brengt mij eerder op Maerten van Heemskerck. Het Nederlandsch Museum bezit twee ruitjes, waaraan ongetwijfeld een ontwerp van Jan Swart ten grondslag ligt. Een daarvan, Esther voor Ahasveros, werd reeds door Mr. Beets gepubliceerd ([1]). Het andere, het wijnwonder op de bruiloft te

([1]) Mr. N. Beets, *Jan Swart*, Oud Holland, 1911.

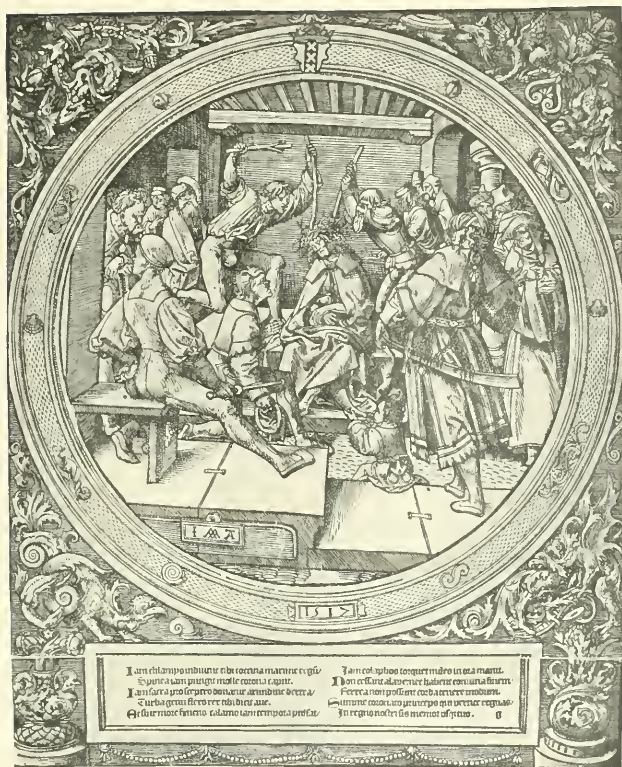
Kana, werd door Schmitz met Swart in verband gebracht [1] en draagt alle kenteekenen van zijn hand. In beide ruitjes is het lineaire ondergeschikt aan de



Afb. 5. — Naar JACOB CORNELISZ. VAN OOSTSAANEN.
De Doornenkroning; glasruit.
(Nederlandsch Museum, Amsterdam).

modelleerende grisaille, terwijl op overdadige wijze van zilvergeel gebruik gemaakt is, niet alleen de haren, hoeden en hoofddoeken, maar geheele costuums en ook de gordijnen en tapijtwerken zijn geel. In afwisseling met de grisaille vormt het geel aaneengesloten lagen, die als kleurvakken werken. Voor details volgt Swart vaste schema's, voor oogen, handen, haar; ook bij de kleederdrachten keeren steeds geijkte vormen terug, die typeerend voor zijn stijl zijn. Toch is hij minder manierist dan de meeste van zijn tijdgenooten. Met kracht bouwt hij zijn figuren op en zet ze in een stevig verband, dat zonder fijn rythme toch een afgesloten geheel vormt, maar weinig vloeiend is zijn compositie, niet los en bewegelijk. Zijn stemming is bedrukt, er ligt een echt Hollandsche beklemming in al zijn figuren. Ook de bewegingen zijn, hoeveel moeite hij zich geeft barokken zwier te volgen, zwaar en stroef. Zijn menschentype is korter, vierkanter en hoekiger dan bij zijn Hollandsche tijdgenooten. Veel dichter staat hij bij de Duitsche graveurs en houtsnijders dan bij de Italianen. Ter vergelijking beeld ik hierbij een tee-

[1] H. Schmitz. *Die Glasgemälde des Kunstgewerbe Museums*. Berlin, 1913.



Afb. 6. — JACOB CORNELISZ. VAN OOSTSAANEN:
De Doornenkroning.
(Houtsnede uit den Passiecyclus van 1517).

kening af (afb. 11), die het Amsterdamsch Prentenkabinet onlangs uit de verzameling Langerhuyzen heeft verworven.

De Johannes-ruitjes staan op een ander plan. Niet alleen de stijl der teekening, maar ook de techniek der glasbewerking is geheel verschillend. Lijnen zijn het vormgevende element, daartusschen is met mate grisaille aangebracht, om de zwelling der plooien, de ronding der ledematen te verhoogen. Ook in den achtergrond zijn alle vlakken vermeden. Vluchtig is het zilvergeel in wilde veegen neergezet; het dient slechts tot verlevendiging van het ornament en hier en daar om contrast in de kleederdrachten te brengen. Op verschil tusschen voor- en achtergrond, zooals bij Vellert, is

niet gelet, de tint hangt van het toeval af en is in het eene ruitje veel beter dan in het andere geslaagd. Nateekenen met de pen komt weinig voor, met



Afb. 7. — Naar JACOB CORNELISZ. VAN OOSTSAANEN:
De Opstanding; glasruit.
(Nederlandsch Museum, Amsterdam).

een kwast is de grisaille in de lichten weggeborsteld. Alle ruitjes getuigen van buitengewone vaardigheid. Gemakkelijk en zeker is het penseel over het glas gegleden. De ingewikkeldste perspectief-constructies, de moeilijkste costuumdetails zijn glad en klaar met vlotte lijnen vastgelegd.

Uit het leven van Johannes den Dooper zijn de volgende episodes voorgesteld : 1. de geboorte van Johannes ; 2. het afscheid uit het ouderlijk huis ; 3. Johannes predikt in de woestijn ; 4. de doop van Christus (afb. 4) ; 5. Johannes vermaant Herodes (afb. 9) ; 6. de dans van Salome (afb. 10) ; de laatste scenes ontbreken. Tot een onderzoek naar den maker lokt vooral het ruitje met den doop van Christus uit (afb. 4). De compositie doet sterk aan een schilderij van Scorel denken (Sted. Museum Haarlem, nr 265), zij gaat zeker op dezen meester terug ; de houding van Johannes, het opkijken van een der omstanders naar den Schepper in de wolken (bij Scorel is de hemel later toegeschilderd), de man die het hemd over het hoofd trekt, dit alles is aan Scorel ontleend. De overeenkomst blijft echter algemeen en de stijl is te verschillend om aan werk van Scorel zelf te denken. Zijn motieven werden



Afb. 8. — JACOB CORNELISZ. VAN OOSTSAANEN:
De Opstanding.
(Houtsnede uit den Passiecyclus van 1517).

door zijn omgeving zonder schroom nagevolgd en de meeste waren ook niet zijn eigen vinding. De man die het hemd over het hoofd trekt is in de Italiaansche schilderkunst een bekend personnage en komt o. a. bij Rafael en Signorelli voor. De zittende figuur stamt af van Masolino. In den gewrongen stand van den doopenden Johannes volgt Scorel de noordelijke traditie, men denke b.v. aan het altaar van Jan Joest te Calcar. Meer nog dan bij Scorel vindt de houding van Christus op het ruitje zijn oorsprong in de fundamenteele iconographie van Rogier van der Weyden.

De meester onder Scorel's navolgers, die met de meeste phantasie noordelijke en zuidelijke elementen mengde, was ongetwijfeld Maerten van

Heemskerck. Preibisz [1] doet in zijn wetenschappelijken ijver dezen kunstenaar te kort. Al is zijn zelfstandigheid niet groot, hij heeft een rijke verbeeldingskracht en ongemeene compositioneele gaven. Zijn vormen zijn gema-



Afb. 9. — MAERTEN VAN HEEMSKERCK (?)
Johannes vermaant Herodes; glasruit.
(Nederlandsch Museum, Amsterdam).

niereerd, meer ornamenteel dan expressief. Het is hem minder om het uitbeelden van een enkel lichaam, dan om het samenstellen van een indrukwekkend geheel te doen. Van de psychologie van een enkel wezen geeft hij zich weinig rekenschap, maar hij overziet de beweging der massa en uit den vormenrijkdom zijner phantasie schept hij composities, die meer zijn dan een aaneenschakeling van motieven of het invullen van een vormschema. Met de natuur neemt hij het niet nauw, maar dat was in dezen tijd van overdreven spierstudie geen al te groot nadeel, en veel verkwikkelijker is zijn kunst dan die van den gevierden Cornelis van Haarlem.

Veel eigenschappen van Heemskerck en juist die, welke hem van Jan Swart onderscheiden, vinden we in de Johannesruitjes terug. Het bedrijvige gesticuleeren der speels vervormde figuren, haar overdreven lengte en de luchtigheid, waarmede zij over den grond zwieren, de plooienrijkdom der

(1) L. Preibisz. *Martin van Heemskerck*, Leipzig. 1911.

gewaden, wier eigenaardige stofbehandeling aan leer doet denken en bovenal het levendige lijnenspel der teekening. Op het ruitje, waarop het prediken



Afb. 10. — MAERTEN VAN HEEMSKERCK (?):
De Dans van Salome: glasruit.
(Nederlandsch Museum, Amsterdam).

van Johannes in de woestijn is afgebeeld, komt het verschil met Swart duidelijk uit. Bij Swart (schilderij te München en houtsneden te Londen en Berlijn) heerscht onder de toehoorende gemeente rust en aandacht, op het ruitje ziet men een levendig krioelen, dat hoogste opgewondenheid verraadt. De gebarentaal, die bij Swart steeds gematigd is, heeft op het ruitje aan hoofd- en armbewegingen niet genoeg, het geheele lichaam werkt mee en spreken doen behalve de vingers zelfs de teenen.

Zoowel in het prent- als in het schilderwerk van Heemskerck zijn overeenkomsten met de ruitjes gemakkelijk aan te wijzen. Zoo vergelijke men de figuur van Christus (afb. 4) met die op Coornhert's prent naar Heemskerck [1] of den man, die het hemd over het hoofd trekt met eenzelfde figuur op Heemskerck's teekening van den doop van Christus in het Amsterdamsch Prentenkabinet. Het type van den Herodes (afb. 9 en 10) met laag voorhoofd, diepliggende oogen en slappen vlasbaard komt op verscheiden prenten

[1] THOS. KERRICH, *Prints after Heemskerck*, 1829, p. 45.



Afb. 11. — JAN SWART : Teekening.
(Rijksprentencabinet, Amsterdam),

voor [1]. Ook vergelijke men den Paulus op den altaarvleugel van Te-matenlief (Rijksmuseum, Amsterdam, nr 1127) en diens onzekere gewrongen houding met de lange achtergrondfiguur op afb. 4. De schilderij met den doop van Christus in Brunswijk uit Heemskerck's laatsten tijd is meer Italiaansch van opvatting dan onze ruitjes, toch is ook hier, vooral bij de zich ontkleedende figuren, verwantschap te zien. De hierbij afgebeelde ets uit de serie van Judith en Holofernes, die gewoonlijk als eigenhandig werk van Heemskerck wordt beschouwd [2], moge deze vergelijkingen bevestigen (afb. 12). De vorm van hoofd, de houding der handen van Judith vindt men bij Herodias (afb. 9 en 10) terug, de zware bovenlip en weggezonken

(1) Vgl. o. a. Kerrich o. c. p. 12. *Maaltijd van Isaac en Rebekka.*
(2) Kerrich o. c. p. 15.



Afb. 12. — MAERTEN VAN HEEMSKERCK:
Ets uit de serie van Judith en Holofernes.

oogen van Holofernes bij Herodes (afb. 9 en 10), de overdreven gerekte proporties van de dienstmaagd, bij den fluitspeler (afb. 10); ook is er overeenkomst in het vreemde booge zitten aan tafel, in de slangvormige plooien van het gewaad, in de algemeene bewegelijkheid.

Tegenover de overeenstemmingen staan ook afwijkingen. De ruitjes schijnen den meester in gemak van teekening te overtreffen. De lijn is nog vlotter, het rhytme der compositie nog sterker dan bij zijn eigenhandig werk. De decoratieve architectuur is rijker dan gewoonlijk bij Heemskerck en doet aan invloed uit de Zuidelijke Nederlanden denken b.v. van Barend van Orley [1]. Is dit een reden om aan een ander kunstenaar uit zijn school

[1] Een schilderij van het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn (Cat. II, 202) die aan een volgeling van B. van Orley toegeschreven wordt, moet m.i. met deze ruitjes in verband gebracht worden.

te denken, of moet dit onderscheid alleen aan de vrije interpretatie van den glasschrijver geweten worden? Van Aertgen van Leyden, die volgens Van Mander zijn stijl naar Scorel en Heemskerck wijzigde en veel voor de glasschilders werkte, is nog niets met zekerheid bekend (1).

FERRAND HUDIG.

NASCHRIFT. — Na inzending van het bovenstaande verneem ik van den heer Campbell Dodgson, dat Dr. Friedländer onlangs bij het zien dezer laatste serie ruitjes den naam van Pieter Coecke van Aelst heeft genoemd.



(1) Het ligt in mijn voornemen bij een uitvoerige beschrijving van het glaswerk in het Nederlandsch Museum op dit probleem nog nader in te gaan.



PIETER VAN DER HEM: Het Ministerie Cort van der Linden.



EEN MODERN REGENTENSTUK



IETER VAN DER HEM heeft zich twee jaar geleden ongeveer, de opdracht zien toegewezen, het ministerie Cort van der Linden in een schilderij zoo groot als een kamerwand, te vereeuwigen. Een gefortuneerd Hollander, de tachtigjarige heer Broese van Groenou, die met bewondering het laveeren van het Schip van Staat gedurende den oorlog door het toenmalig ministerie had gevolgd, was de opdrachtgever. Hoe kwam men er toe aan van der Hem deze opgave toe te vertrouwen? Hij toch was de man, die debuteerde met Parijsche café- en cabaretmilieus, die daarna aan Rusland de typeerende onderwerpen ontleende van de drankmacht en van de in het leven doorgedrongen overheersching der Staatskerk en die, terug in Nederland, alweer naar een onderwerp greep, dat zelf door zijn inhoud en beteekenis een scherpe karakteristiek uitsprak: het leven der Volendammers, hun typische dracht, zeden en bedrijf.

Aan wie de ontwikkelingsgang van van der Hem min nauwkeurig hebben gevolgd, zou de opdracht een waagstuk hebben kunnen toelijken. Immers al de schilderijen en teekeningen der mondaines in wie, met haar eigen wuftheid, de mode van den dag, lenig en fijn lag aangeraakt, konden weinig waarborg brengen voor een groep min of meer objectieve portretten als voor een regentenstuk noodig is en evenmin konden de eenigszins theatraal geziene en o. i. niet altijd echt doorvoelde Zuiderzee-visschers veel bijdragen tot de creditzijde van de zooveel dieper gaande eischen van het portret, dat vóór alles een wezenvertolking moet zijn.

Kijkt men dat eerste tiental jaren langs, waarin van der Hem's groot talent met zooveel gemakkelijke energie en zoo weinig gebreidelde levenslust het leven der kunst inschoot, dan zijn het schier niets dan — zij het wel eens wat opzichtige — krachttoeren, evenredig aan de kern van het zich jong en sterk voelen van den groot begaafde, krachttoeren, doch die vooral een uiterlijk brio, een soms indrukwekkende virtuositeit vertolken, zonder ooit van den stillen glans te reppen, die toebehoort aan de domeinen van het innerlijk leven, van dat der ziel.

Mocht zoo het wezen van Pieter van der Hem in die jaren gelijkenis bieden met het uiterlijke bestaan der groote zeventiende eeuwers, hun volop door-

voelen van het leven bleef den modernen kunstenaar in zijn zooveel oppervlakkiger kijk daarop ontzegd.

Het groote publiek, dat na een bepaald tijdsverloop, door en in zijn fijnste geledingen een oordeel schenkt, een oordeel dat nog al eens een kiem van ware levensvatbaarheid bezit, heeft al spoedig begrepen dat van der Hem illustrator was, méér dan rasecht schilder, uitbeelder méér dan verbeelder. En het boosaardig praatje kon ontstaan, dat een schilderij uit den Parijschen tijd van van der Hem in zijn lotsbeschikking den weg nam van de salon beneden naar de kamer van den heer des huizes boven, om ten slotte te belanden een verdieping hooger, daar waar men de logeerkamer pleegt in te richten. Werd wellicht de schilder door zijne in elk geval wel eens miskende teekeningen van het demi-mondaine leven van den weeromstuit al te ernstig? Kijken dáárom de Volendammers ons met zulke noodlottige uilenblikken aan, te midden hunner door v. d. Hem als statige misgewaden geziene kleedingstukken? Want ernstig was hij nu plotseling en ook alle kleur — en dàt was het schoone dezer periode — was verhoogd in een dieper gloed tot een meer innerlijk en naar buiten uitstralend kleurleven. Tot prachtige kleurgeheelen kwam hij, veelbelovend doch waarin het wezen van den mensch op den achtergrond geraakte.

Het was na dezen tijd, dat van der Hem plotseling verraste met een portret naar wijlen Frans Hogerwaard: een gewoon en, naar 't uiterlijk, eenvoudig portret. Op de veiling van diens œuvre, gehouden vlak na zijn dood zagen we dit portret voor 't eerst. Vol en krachtig, op 't leven betrapt, trof het dadelijk door een vrijheid van behandeling en behagelijke losheid van voordracht, die in zijn warsheid van kleinzielig gepeuter iets van dien zeldzamen vonk van het genie deed uitstralen. En daar uitbeelding en inhoud gemeenlijk door sterke onzichtbare banden verknocht liggen, was de weergave, de schildering al even kloek als de geestelijke inhoud, dien men uit dit portret opving. — Van een Frans Halsachtigen toets hebben wij bij de bespreking van dit portret in de *Nieuwe Rotterd. Crt.* gerept.

Dit portret naar Frans Hogerwaard moest veler oordeel over den schilder grondig doen wijzigen. Ons was het in zijn groote schilderkracht, zijn voluit coloristische bekoring en merkwaardige raken en rijken toets de openbaring van den grootsten diepgang van des schilders talent.

Thans bewees van der Hem ook een onderwerp aan te kunnen, dat niet meedroeg, niet steunde door zijn inhoud, integendeel dat geopenbaard wilde worden. Want een portret naar een mensch heeft een diep eigen leven, is min of meer een onthulling en is wel iets van heel andersgeaarde dracht dan die vlotte en ook vlakke mondainiteit waarvan van der Hem's penseel tot dusver gewaagde. Wie eens zulk een portret schilderde, heeft een graad van meesterschap bereikt, waarvan in de portretkunst het hoogste goed is te verwachten.

En was het verwonderlijk, dat wij bij het vernemen van de schoone

opdracht voor het ministerstuk een oogenblik hebben verwijld bij de regentenstukken van Frans Hals ?

Tot iets dat naar de onafhankelijkheidszin van een Frans Hals aardde, is het in Pieter van der Hem's schilderij niet gekomen.

Men heeft zich de stoute grepen slechts voor te stellen van de regentendoeken in het Haarlemsch Museum om te beseffen dat meest van al het dit groote schilderij van van der Hem mangelt aan : karakter.

De barsch eenvoudige afrekening van Hals met de psychologie zijner sujetten brengt een schril kontrast met het moderne doek onder de aandacht.

Doch zelfs naast een regentenstuk als van van Schooten bijvoorbeeld kan dit doek het niet houden en vangt men aan eerst recht te beseffen, hoe geweldig ver onze eeuw ten achter is bij de kunst van onze voorvaderen, wat groepeering en vulling van 't doek betreft.

Ongetwijfeld heeft van der Hem aan de schijnbaar achtelooze argeloosheid gedacht waarmee onze voorouders hun regentenstukken ineenborstelden. Deze te verkrijgen is niet het werk van eenige jaren ; een gansche traditie steunde de schilders der zeventiende eeuw. Het fotografeeren bestond niet, elk conterfeitsel was een geschilderd portret, het schilderen van portretten naar enkelingen, naar groepen was aan de orde van den dag. Men bezocht elkaars ateliers, men bestudeerde standen, ensembles en niets ligt verder van de waarheid verwijderd dan de meening dat de machtige kunst, die zij schiepen, hun was aangewaaid. In dien ganschen van het portret en het regentenstuk overvollen tijd is die schijnbare argeloosheid ontstaan uit een machtige routine.

Een traditie en dus stage oefening, welke de huidige portretschilder jammerlijk moet missen.

De reproductie van het enorme doek doet reeds een zekere stijfheid, een beduidende mate van gewild poseeren vermoeden.

Men voelt de zware problemen waaronder de geest van den schilder bevangen heeft gelegen. Op details, kleine verlevendigingen en afwisselingen is dientengevolge met eenigszins angstige voorzorg gelet.

Hier is een groepeering, die allerminst fascineert, die op alle mogelijke wijze anders had gekund, men voelt zijn belangstelling schuiven van den een naar den ander, doch vastgeklonken door het totaal aspect is zij nimmer. De eenheid van dit doek is niet zoo volledig als mocht worden verwacht, want als *eenheid naar buiten* zijn de stukken met regenten als hier met ministers te beschouwen. En te veel moeten wij daarenboven den heiligen drang ontberen naar die diepere eenheid, naar het conceptieverband.

Edoch bij deze bedenkingen betrapt men zichzelf op onredelijkheden : onze tijd immers mist elke routine van het groepenportret (wijlen Thérèse Schwartze en Buisman in Haarlem hebben zich eraan gewaagd). Wellicht

hadden die enkele anderen, die voor deze groote opdracht in aanmerking konden komen, weer voor nieuwe ongedachte moeilijkheden gestaan.

Belangwekkend blijft het intusschen zich over te geven aan de fantasie der vraag, hoe van Konijnenburg, hoe Haverman of Jan Veth deze opdracht zouden hebben opgevat en uitgevoerd.

Naar volgorde van links naar rechts zitten de oud-ministers Treub, Bosboom, Cort van der Linden, Rambonnet, Pleyte; staande achter hen in dezelfde volgorde de oud-ministers Posthuma, Loudon, Ort en Lely. In het midden, tusschen de staande figuren, is een nis zichtbaar waarin het borstbeeld staat van de Koningin in haar jeugd. Van der Hem heeft het ministerie geplaatst achter een lange met groen laken overdekte tafel. Met de keuze van dit groene laken werd het belangrijkste deel van het kleurenensemble vastgelegd. Welbezien is dit het meest belangrijk uitgangspunt geweest, dat inderdaad over het gansche schilderij uit coloristisch oogpunt heeft beslist.

Daar de schilder het kleed in deze lichte harde groene kleur aanvaardde of verkoos, lag daarmee o. i. de erkenning vastgelegd, dat het schilderij in moderne gamma's van blanke kleuren zou moeten worden opgelost.

Een duidelijke overtuiging omtrent het kleurensemble heeft bij den schilder blijkbaar niet voorgezeten. En hij, die als zeer jong man een prachtig zwart en wit en doorstoofd lichtend grijs wist te binden in zijn Parijsche voorstellingen van een ouden kellner die zich buigt over het tafeltje, waaraan hij een demi-mondaine bedient, raakte hier al dit eigengevondens als met den tooverstaf van een niet aflatenden twijfel kwijt.

De zeldzaamheid der opdracht, wellicht de Hollandsche deftigheid der oud-ministers, schijnen aan het zelfvertrouwen van den begaafden colorist te hebben geschud.

Zoo ontstond dit werk, dat — over 't algemeen — goede gelijkenissen schenkt, dat van kleur en van lijn tusschen de klippen doorvaart van eene scherper gestelde schoonheidsmaatstaf, dat niet modern is en niet ouderwetsch, behagen kan aan velen doch waarschijnlijk niet aan enkelen, dat tekortkomingen heeft als bijv. deze der schimmige kleur van de nis, die als geheel aan een fotografenatelier-attribuut doet denken doch dat daartegenover schoonheden toont als de handen te zien geven, kortom alle goeds toont van een met ijver vervolgde poging en alle kwaads van een eerste proeve. Voor ons is in de ontwikkelingsgang van dit fameuze doek het gebrek aan overtuiging kenbaar geworden; de factor van het enthousiasme wordt er teveel in gemist. Om zijn sujetten te doen leven heeft de kunstenaar zichzelf weggecijferd, vergetend hiermee de oude waarheid, dat een kunstwerk eerst waarde krijgt als een persoonlijkheid zich erin openbaart, vergetend ook de fierheid, welke een schilder van dergelijke groote opdracht — en met recht — bezielen mag.

den Haag, Januari 1923. ALBERTINE DRAAYER-DE HAAS.





Dr. Paul BUSCHMANN
1877 — 1924.



IN MEMORIAM
Dr. PAUL BUSCHMANN



EEN vermengd gevoel van smart en bitterheid beknijpt ons het hart bij het neerschrijven van deze fatale woorden : Paul Buschmann is dood... Geen slag kon ons inderdaad pijnlijker en onverwachter treffen dan het plotse verdwijnen van den vertrouwden vriend, dien we gewend waren te zien in meestal fleurige gezondheid en opgewekten arbeidslust. Nauw drie dagen te voren hadden wij samen in het Antwerpsche Museum, waar alles reeds den stempel van zijn bestendige werkzaamheid droeg, mooie plannen gemaakt voor een toekomst die wij nabij waanden... En toen, in eens, op dien somberen Vrijdagavond, die verpletterende tijding : Paul Buschmann is dood...

Het klonk onwaarschijnlijk. We konden het niet gelooven, klampten ons vast aan de mogelijkheid eener vergissing, en slechts na de stelligste bevestiging moesten we deze koude, onverbiddelijke waarheid aanvaarden, dat de dood hier weer een van die onrechtvaardige, plompe slagen had toegebracht, welke schrijnenden weerzin en wrokkigen opstand wekken in het hart van hen die treuren om de brutale vernietiging van een schoon, jong en veelbelovend leven.

Op nauwelijks 47-jarigen ouderdom is Paul Buschmann gestorven. De dood rukte hem weg van zijn werktafel, welke wij, een paar uren na zijn afsterven, nog zagen zooals hij ze verlaten had, de pen daar naast het halfvol beschreven blad, boeken en nota's open en verspreid rondom. In volle, vreugdige werkzaamheid is hij weggemaaid, juist op het oogenblik dat hij, na de moeilijke strijdjaren te hebben doorgeworsteld, eindelijk de volle maat van zijn weten en kunnen ging geven.

Paul Buschmann, geboren op 27 Juni 1877, sproot uit een familie van kunstenaars en kunstzinnige arbeiders. Van vader tot zoon, waren de Busch-

mann's, drukkers en uitgevers, tevens dichters en schrijvers, teekenaars en graveurs. Bezield door een taaien werklust, gesteund door een veelzijdige kennis, waren zij van het ras der oude Antwerpsche printers, die sinds de xv[e] eeuw, het edele vak der typographie tot een kunst hadden weten op te voeren. Van de eene generatie tot de andere was deze familie verfijnd. En Paul vooral was de bloem van dit geslacht : kleinzoon langs moederszijde van den fijngestemden dichter Jan van Beers, voegde hij bij de overgeërfde werkers-qualiteiten zijner voorzaten, het aristocratisch gemoedelijke van dezen sympathieken Vlaamschen dichter.

Want Paul ook was een dichter. Verspreid en wellicht half vergeten zijn ze wel, in de jaargangen der oude *Vlaamsche School*, de enkele verzen van « Pauw II », maar wie de Antwerpsche literaire beweging der jaren 1890-1900 meemaakte, herinnert zich zeker den niet zelden teeren of gemoedelijken klank van sommige dezer gedichten, frissche uitingen van een twintigjarige kunstenaarsziel.

Maar er was ook in hem een drang naar meer actief leven, die hem deed afzien van bespiegelende en mijmerende literatuur. Boven het poëtisch attavisme dat hij aan van Beers dankte, steeg overwinnend de noeste werkkracht overgeërfd van de oude Buschmann's.

En al vrij spoedig legde Paul er zich op toe zich in de drukkunst te bekwamen. Hij deed het met een geduldige vlijt, een warme overtuiging en met een haast wetenschappelijke nauwgezetheid. Niets verzuimde hij en alles wat zijn vak betrof doorgrondde hij tot in de fijnste bijzonderheden.

Maar over zijn verdere ontwikkeling en hoogere bestemming waakte een man van daad en doorzicht : Max Rooses, die van in den beginne de groote en zeldzame hoedanigheden in hem ontdekte en die terecht vermoedde dat in hem een kracht school welke eenmaal een schitterend aandeel zou kunnen nemen in den Vlaamschen cultuurstrijd. Hij was het, — en (wat men ook beweren mocht) niemand anders! — die Buschmann aanspoorde tot de studie der kunstgeschiedenis. Reeds vroeger had Paul in *De Vlaamsche School* lang niet onverdienstelijke bijdragen geleverd over onze oude en moderne meesters. Maar op aanraden van Rooses liet hij zich inschrijven als student aan het Hooger Instituut voor Kunstwetenschap en Oudheidkunde te Brussel, waar hij na vier jaar zijn doctorstitel behaalde met een proefschrift over *Jacob Jordaens*. Deze studie verscheen in twee talen tegelijk in 1905, ter gelegenheid van de tentoonstelling van 's meesters werken te Antwerpen.

Hier bleken voor het eerst de uitzonderlijke gaven van den jongen geleerde. In een taal die zuiver klonk, kalm, zonder bombast noch nutteloozen

pathos, wist hij de groote figuur van Jordaens in zijn XVIIe eeuwsche atmosfeer te doen opleven, ontleedde hij zijn eerlijk gezond werk met wetenschappelijken ernst en klaar esthetisch begrip. En naast den grooten arbeid van Rooses over dien zoo bijzonderen Vlaamschen schilder, blijft dit van Buschmann, in zijn beknopten maar volledigen vorm, in zijn bezonken stijl, maar trillend van ingetoomde bewondering, leven als een der allerbeste werken onzer Belgische kunsthistorici.

Toch ging hij, niettegenstaande zijn wetenschappelijke opleiding, voort in de vaderlijke drukkerij te arbeiden, en hij werd er weldra de leidende kracht. Hij ontpopte er zich tot een practisch zakenman met een helderen geest, maar bleef in alles wat hij deed den kunstenaar met den verfijnden smaak en het ontwikkeld gevoel. Alles wat de oude drukkerij der Rijnpoortvest in die jaren voortbracht, draagt een oorspronkelijken en keurig artistieken stempel : « Al wat de Boschman plant, gedijde voor het land »...

Trouw medewerker tot dan toe van het tijdschrift *De Vlaamsche School*, bouwde Buschmann weldra plannen tot het vervormen en verbeteren dezer uitgave. In 1902 ontlastte hij ze van al den middelmatigen literairen ballast en werkte ze om tot het streng wetenschappelijke en tevens volkomen kunstzinnige tijdschrift *Onze Kunst*, waarvan hij ook spoedig, onder den titel *L'Art Flamand et Hollandais* (later *La Revue d'Art*) een Fransche uitgave liet verschijnen, en hetwelk hij tot aan zijn dood staande hield als een der voornaamste kunstorganen van Europa, waardigen tegenhanger van alle vreemde gelijkaardige publicaties. Hij wist rond zijn tijdschrift, dat hij op stevige financieele basis vestigde, alle kunsthistorische en -kritische krachten te vereenigen. Degelijk was alles wat hij deed, en zoo kreeg ook onder zijn beleid het groote Belgische kunstorgaan, « het eerste zuiver kunsttijdschrift dat in onze taal verscheen », een karakter van ernst en waardigheid. Niet alleen alle groote namen der Belgische kunstwetenschap en kritiek, maar ook die van den vreemde ontmoet men in de statig lange lijst der medewerkers die hij rond zich te scharen wist.

Van in den beginne tot op het laatste oogenblik bleef Buschmann trouw aan de gedragslijn welke hij zelf in de inleiding tot zijn tijdschrift had bepaald : « Een eereplaats zal worden toegekend aan onze oude meesters, die nog altijd de grootste glorie zijn van onzen stam, en aan hen, die in onzen tijd de tradities van 't verleden het waardigste hebben voortgezet. Maar de nieuw- en nieuwstgekomenen, die jeugd en leven in onze kunstwereld moeten brengen, zullen in hun doen en streven niet minder belangstelling en waardeering vinden... Het tijdschrift wil aan geen strekking of stelsel, in den

engeren zin van het woord, gebonden blijven. Tegenover alle groepen of groepjes, die in de kunstwereld met den dag gevormd worden en weer verdwijnen, wenscht het zich te plaatsen op geheel onzijdig terrein, en verklaart zich van de meet af vijandig aan blinde ophemelarij zoowel als aan stelselmatige beknibbeling. »

Dat Buschmann deze waardige houding geen oogenblik opgaf, is de reden waarom zijn tijdschrift zich tot op dezen dag wist staande te houden, dat alle ernstige krachten, tezamen met het kunstlievend publiek, hem trouw bleven steunen. Zoo groeide *Onze Kunst* gestadig aan tot een der schoonste uitingen onzer nationale cultuur, en de vier-en-twintig statig naast elkaar zich rijende deelen zijn nu, dank het wijs beleid van dengene die ze bijeen bracht, te beschouwen als het beste compendium der Belgische en Hollandsche kunst, als een der rijkste bronnen van inlichtingen en gegevens over onze kunstgeschiedenis en over onze moderne artistieke beweging. De diensten, welke Buschmann op die wijze door zijn tijdschrift bewees aan onze kunsthistorische wetenschap, zijn onschatbaar, en het zal zijn roem blijven dit hechte, schoone gebouw tot de nok te hebben opgetrokken.

Zelf werkte hij niet druk mede, en in verhouding zijn zijn eigen bijdragen zeldzaam. Liefst ruimde hij de plaats aan anderen, en slechts af en toe kwam hij zelf aan 't woord. Maar telkens was het om een flinken steen bij te dragen. Tijdens het twee-en-twintig-jarig bestaan van *Onze Kunst* publiceerde Paul Buschmann er talrijke kleine kunstberichten, recencies over tentoonstellingen, boekbesprekingen, studies over oude en moderne kunst, enz. Een zijner interessantste bijdragen is die over *Cornelis Floris' Schoorsteenmantel*, (*Onze Kunst* XXXIII, nr. 3, bl. 18), waarin hij bewees dat een der marmeren schoorsteenen in het Musée Cluny te Parijs, het werk was van den grooten Antwerpschen beeldhouwer-architect der XVIe eeuw; een ontdekking die voor onze locale kunstgeschiedenis een niet te onderschatten beteekenis heeft.

De oorlogslawine joeg ook Buschmann uit het land; maar terwijl het geheele kunstleven rondom ons vernield scheen, vatte hij in Engeland na een korten tijd de uitgave van *Onze Kunst* opnieuw ter hand. De vier jaargangen, die in den loop dezer ellendige tijden het licht zagen, zijn zeker niet de minst belangrijke, en Buschmann zelf, van zijn ballingschap gebruik makend om te studeeren en te werken in de Engelsche musea, publiceerde zijn merkwaardig stuk over *Rubens en van Dijck in het Ashmoleanmuseum te Oxford*, (*Onze Kunst* XXXIX, blz. 1 en 41), zijn prachtige bespreking van *de Mathijs Maris-Tentoonstelling te Londen* (*Onze Kunst* XXXIII, nr 3, blz. 68), zijn meesterlijke studie over *het Oxaal van s'Hertogenbosch* (*Onze Kunst* XXXIV,

n[r] 7, blz. 1), terwijl ook bijdragen van hem verschenen in *The Burlington Magazine*, o.a. *Drawings by Cornelis Bos and Cornelis Floris* (vol. XXIX, 1915, blz. 325).

Hoogst belangrijk verder zijn opstel over *Museumkwesties* (*Onze Kunst* XXXV, n[r] 2, blz. 45), waarin hij over hervorming en beheer onzer musea de gezonde gedachten ontwikkelde welke hij weldra in practijk zou mogen stellen.

Ten koste van welke heldhaftige pogingen Buschmann er in slaagde zijn tijdschrift in die verschrikkelijke jaren staande te houden, dat weten alleen degenen die toen met hem in betrekking wisten te blijven en hem met hunnen arbeid bleven steunen. Met haast wanhopigen moed streed hij tegen de ontzaglijke hindernissen van allen aard. Maar toch kon hij niet beletten dat de uitgave toen een gevoeligen knak kreeg, waarvan zij nu nog de gevolgen ondergaat. Tot op het laatste oogenblik toch hield hij vol; hij hoopte steeds den slag te boven te komen. Hij vormde plannen voor eene nabije toekomst, studeerde, wikte en woog, en telkens hij een triomf boekte, blonk de hoop in zijn klare, trouwe oogen.

Maar toch had hij in den laatsten tijd niet zelden het nare gevoel niet kunnen onderdrukken, dat de taak hem te zwaar werd. Koppig zwoegde hij voort om te trachten den verloren tijd in te winnen en *Onze Kunst* weer regelmatig te kunnen laten verschijnen. Herhaaldelijk echter sprak hij stil de vrees uit, dat zijn drukke ambtsbezigheden hem zouden beletten de leiding van het tijdschrift nog langer alleen waar te nemen.

In 1922 inderdaad was Paul Buschmann, die zich ondertusschen uit de drukkerszaak had teruggetrokken, beroepen geworden tot conservator van het Koninklijk Museum van Schoone Kunsten te Antwerpen. Reeds vóór den oorlog had hij de hoop gekoesterd aan het hoofd te worden gesteld van een onzer Antwerpsche musea. Toen Max Rooses het Museum Plantin-Moretus verliet, had Buschmann zich op rang gesteld. Nooit zal de gelegenheid zich nog voordoen zulk een geschikt man te vinden voor het besturen der oude aartsdrukkerij : vertrouwd met al de geheimen der typographie, en tevens onderlegd kunsthistoricus, hadde Buschmann hier inderdaad prachtig werk kunnen leveren. Wat hij er zich voorstelde te doen, vatte hij samen in een uitvoerige nota, die een meesterstuk is van museographie.

De omstandigheden waren oorzaak dat men er anders over beschikte. Zonder er de oorzaken noch de gevolgen van te doorgronden, mogen we hier alleen het feit betreuren dat men hem, die er in de allereerste plaats voor aangewezen was, den zetel van Max Rooses niet toekende.

Maar Buschmann liet zich niet terneer drukken en bleef moedig aan den arbeid. Hij stelde tijdelijk zijn hoop in de verwezenlijking van Rooses' laatsten wensch, nl. de restauratie van het huis van Rubens en de inrichting aldaar van een Rubensmuseum. Te dier gelegenheid stelde hij nogmaals een vertoog op, vol logica en practischen zin, waarin hij tevens blijk gaf van verfijnden artistieken smaak en degelijke historische kennis. Ook in deze hoop werd hij, helaas, teleurgesteld : we wachten nog steeds op het Rubensmuseum.

Toen brachten de omstandigheden er Paul Buschmann toe zijn candidatuur te stellen voor de opengevallen betrekking van conservator van het Museum van Schoone Kunsten. Ook dit liep niet vlot van stapel : het scheelde hem inderdaad maar zeer weinig of ook daar vond hij een gesloten deur. Het gezond verstand zegevierde ten slotte toch, en eindelijk zag de nog jonge geleerde het oogenblik naderen, waarop hij zijn grondige kennis en beproefde werkkracht zou kunnen ten nutte maken.

Met hart en ziel wijdde hij zich aan zijn nieuwe taak : het zuiveren van den Augiasstal welken het Antwerpsche Museum geworden was, het onderdrukken van de anarchie die er overal heerschte. Met zijn krachtdadigheid, zijn vlug begrip, zijn kordate handelwijze, zijn tactvolle manier van optreden, wist hij er op korten tijd de orde te herstellen, en zijn uitnemende werkershoedanigheden, te samen met zijn hartelijken omgang en zijn zeldzame gaven van hart en geest, maakten hem in zijn nieuwe omgeving geacht en bemind. Niets ontsnapte aan zijn aandacht : de kleine zaken van iederen dag, zoowel als de groote vraagstukken van blijvend belang, werden door hem met even keurige nauwgezetheid en gewetensvolle zorg behandeld. Geen oogenblik verzwakte zijn ijver, en te midden van de lang niet altijd dankbare taak der administratie, zon hij op het uitwerken van nieuwe, grootsche plannen. Talrijke verbeteringen van allen aard werden onder zijn beheer tot stand gebracht, en pas een paar dagen vóór zijn dood mocht hij nog het genoegen smaken te vernemen dat de vergrooting van het Museum, waarvoor hij hardnekkig en geduldig geijverd had, eindelijk ging worden uitgevoerd.

Maar hoeveel andere plannen nog hielden hem bezig ! Zullen zij, nu hij er niet meer is om ze tot rijpheid te brengen, nog ooit werkelijkheid worden ? In ieder geval heeft hij den grondslag gelegd van wat het Antwerpsche Museum in de toekomst worden kán, en hem alleen komt de eer toe de nieuwe instellingen te hebben ontworpen, die er, — laat het ons hopen —, mogelijk nog tot stand kúnnen komen.

Velen, die hem aan 't werk zagen, kunnen weten wat een wilskracht er

in hem school, met wat een kalmen ijver hij de taak vervulde, die hij eenmaal op zich had genomen. Velen kennen zijn weergaloos organisatorstalent, dat hij o. a. ontplooide bij de inrichting der *Keurtentoonstelling van Belgische Meesters* in 1921 te Antwerpen. Als secretaris van het comité was hij in werkelijkheid de ziel van deze heerlijke kunstmanifestatie, waarvan hij zelf al de beteekenis vastlegde in de studie welke hij over deze tentoonstelling uitgaf in den 19^{n} jaargang van *Onze Kunst*. In dit boek, dat een monument is ter eere onzer nationale kunst, verschijnt ons de kunsthistoricus Paul Buschmann tevens als een modern criticus met een breed begrip, een scherp geoefend oog en een diepgaand gevoel. Raak wist hij er de ziel te vatten van onze oudere kunstfiguren, waarvan hij er vele in eer herstelde, maar al zijn eerbiedige bewondering voor het verleden was hem geen beletsel tot het genieten der jongere kunstverschijnsels, voor wier schoonheid hij zich open en vatbaar toonde, en waarvan hij, weliswaar steeds met bedachtzame koelbloedigheid en zonder roekeloosheid, zooals het een historicus past, maar met liefde en blijdschap toch, de rijke beloften begroette.

Maar alleen degenen die hem meer van dichtbij mochten benaderen, alleen degenen die met hem mochten samenwerken, weten dat Paul Buschmann een edel mensch was. Als alle rijke geesten was hij nederig en bescheiden, hulpvaardig daar waar hij kon. En hij kón altijd! Want nooit deed men vruchteloos beroep op hem, en nooit ging men van hem weg met leege handen. En vooral de schrijver dezer regelen kan te dezer gelegenheid niet nalaten met dankbare ontroering te gedenken, het vele en kostbare dat hij dezen gullen jongen, dezen hartelijken kameraad verschuldigd is. Nooit verzwakt in ons de schoone herinnering dezer meer dan twintig-jaar-lange vriendschap. Karig was hij doorgaans met woorden, doch zijn warm gevoel blonk steeds in zijn sympathieke, vranke oogen, lichtte op zijn open helder gezicht, klonk steeds in zijn joligen jongenslach.

Maar wat hij was voor ons, dat was hij ook voor vele anderen; en zeker heeft menigeen bij zijn graf de woorden gepreveld, welke Horatio sprak bij het lijk van zijn vriend Hamlet : « Now cracks a nobel heart... »

Droefheid overstelpt ons, nu wij dezen 21^{en} jaargang van *Onze Kunst* moeten afsluiten met het « In Memoriam » van hem die de ziel was van dit tijdschrift. Maar nu wij een blik werpen op zijn schoone en vruchtbare bedrijvigheid, nu rijst in ons ook de troostende zekerheid dat hij in zijn werk

leven zal. Daarom dan alleen reeds mag *Onze Kunst*, waaraan hij het beste van zijn krachten schonk, niet met zijn stoffelijk lichaam verdwijnen. Wij meenen gemachtigd te zijn hier de verzekering te geven dat het tijdschrift zal blijven voortbestaan. Degenen, die de zware taak van hem overnemen, durven de belofte afleggen dat zij deze zullen voortzetten in zijn naam en in zijn geest.

A. J. J. Delen.





DE « GRAVENBEELDJES » TE AMSTERDAM



EJUFFROUW MARGUERITE DEVIGNE, heeft hier niet lang geleden (1) de vraag wie de Amsterdamsche « Gravenbeeldjes », thans een der grootste schatten van het Nederlandsch Museum, voorstellen, op nieuw aan de orde gesteld.

Had eerst de Roever (2) gewezen op de overeenkomst van een viertal met de rouwdragers van den laatsten Graaf van Vlaanderen te Rijssel, wier namen bekend waren uit teekeningen van Dom Ambroise d'Andeux, een Benedictijner monnik uit Franche Comté, bij Montfaucon (3) en uit Millin (4), in 1894 mocht het mij gelukken dit getal te verdubbelen. De twee overige wijken geheel af.

Mejuffrouw Devigne wees nu op teekeningen in de « Mémoriaux d'Antoine Succa », een handschrift in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel (H. 1862), waarin deze de beeldjes van Rijssel in 1602, véél vroeger dus dan Dom d'Andeux, afteekende en er grootendeels andere namen bij schreef.

Zij kon er al dadelijk bijvoegen, dat de Jan zonder Vrees van Succa geheel beantwoordt aan zijn bekende portret én wat de gelijkenis betreft én door de muts met het juweel. Zij twijfelt dan ook niet dat Succa de juiste namen geeft en meent, terecht, dat de beeldjes nà 1602 voor een groot deel van hun plaats waren geraakt.

Dit is zeker juist, maar een aandachtig beschouwen van de teekeningen van Succa, die, waar Mej. Devigne ook op wees, reeds in 1900 door den Heer L. Quarré-Reybourdon zeer goed zijn uitgegeven (5) en niet minder van de beeldjes te Amsterdam, die er aan beantwoorden, leerde mij twijfelen ook

(1) *La Revue d'Art*, t. XXIII, 1921-22, blz. 77. *Onze Kunst* Deel XXXIX. 1922, blz. 49.

(2) *Oud Holland* VI, 1888, blz. 209.

(3) *Les Monuments de la Monarchie française*, III, Pl. XXIX-XXXI.

(4) *Antiquités nationales*, V. Pl. 4-7.

(5) *Bulletin de la Commission historique du Département du Nord*, XXIII. Lille, L. Danel, 1900.-Ook reeds in 1900 werden in deel VI van de « Kunsthistorische Gesellschaft für Photographische Publicationen » in den tekst bij Taf. II-V, waar de beeldjes op worden afgebeeld, een tweetal bladen van Succa gegeven, zonder dat hun belang voor de namen werd ingezien.



Fig. I. — JAN IV, Hertog van Brabant.
Catharina van Bourgondië, gemalin van Leopold van Oostenrijk (Succa).

aan de namen bij Succa, zelfs waar hij met d'Andeux overeenstemt en alleen vertrouwen stellen in hun opgaven wanneer die door andere overwegingen gesteund worden. Zoo is, zooals gezegd, de Jan zonder Vrees, die te Amsterdam niet voorkomt, niet te betwijfelen en even vast staat de Koningin van Sicilië, omtrent wie bij beiden overeenstemming heerscht, omdat zij alleen een koningskroon draagt. Maar de leliën ontbreken te Amsterdam en zijn niet afgebroken. Wij zullen weldra zien, dat er dus ook geen reden is dit beeldje langer de Koningin van Sicilië te noemen.

Ernstigen twijfel wekte allereerst bij mij de Hertog Jan van Brabant van Succa (Fig. I), dien wij te Amsterdam vinden als een waardigen man op leeftijd (Fig. II), wat zelfs, al mag men aannemen, dat de beeldhouwer, die ze ontwierp, niet altijd beschikt heeft over afbeeldingen van sinds lang gestorven lieden, toch wonderlijk aandoet voor dien sarrigen sukkel, wien Jacoba van Beijeren ontvluchtte, die 24 jaar oud, overleden is. Vooral geldt dit omdat Jacob van Gérines en anderen zich hem toch nog wel hebben moeten herinneren al stierf hij reeds in 1426.

De afbeelding, die Succa [1] in hetzelfde handschrift van hem en zijn broeder geeft (Fig. III), waarvan ik een opname aan de vriendelijkheid van Mej. Devigne te danken heb, leert ons nu tot onze groote verrassing, dat Jakob van Gérines zich te Rijsel trouw hield aan de trekken van dezen knaap, zooals die te zien waren in portretten bij Denis de Villiers te Doornik, waarvan het eerste er geheel uit ziet alsof het van de hand van een der van Eycken was. Ja,

[1] *Mémoriaux*, Fol. 7.

zooveel lijkt het op den z. g. Arnolfini te Berlijn in den overhangenden neustop en het open neusgat, in den pruilenden onderlip en den opgetrokken mondhoek, in het lange platte oor en het heele smalle gezicht en zelfs, al zijn de oogen meer geopend, in hun valschen blik, dat ik het Berlijnsche portret ook voor Jan IV van Brabant zou houden, als de wonderlijke gelijkenis van den Italiaanschen koopman in 1431 te Brugge geschilderd met het Berlijnsche portret en den reeds in 1426 overleden Brabantschen hertog, niet tot voorzichtigheid maande [1].

Al zou de naam, die de lateren hem geven, Philips, Graaf van Nevers, den jongsten broeder van Jan zonder Vrees, een van de oudsten dus onder de rouwdragers, er voor het Amsterdamsche beeld aannemelijker uitzien, er is geen voldoende reden meer om daaraan vast te houden.

Iets dergelijks geldt voor de Hertogin van Bedford, bij Succa, te Amsterdam een oude vrouw (Fig. IV.), met een uitdrukking van weemoedigen ernst, die slecht overeenstemt met haar vermelding bij Lefebvre de St. Remy [2] als : *Anne de Bourgogne, duchesse de Bethfort, femme et épouse du Régent de France pourlors, laquelle dame estait tenue l'une des gracieuses du monde.* Of zij later met meer recht de Hertogin van Kleef heet, waag ik te betwijfelen. Ook deze behoorde tot een jonger geslacht en was een dochter van Jan zonder Vrees. Het is natuurlijk ook in dit geval niet uitgesloten, dat het rechtvooruit-ziende gelaat te Rijssel een geheel ander en jonger was, dan het scheef-gehouden met de neergeslagen oogen te Amsterdam. In elk geval blijft het beeldje te Amsterdam naamloos. Eer zou ik geneigd zijn in het zeer jonge



Fig. II. Gravenbeeldje.
(Nederlandsch Museum, Amsterdam).

[1] Nauwelijks minder merkwaardig is, dat de teekening te Arras, naar een portret van Bonne d'Artois, in 1425 overleden, in gelaatstrekken, houding en hoofdbedekking zoo sterk op de vrouw van Arnolfini gelijkt, dat men nauwelijks onderscheid waar kan nemen. Een oude copie van de schilderij, afgebeeld *Onze Kunst*, VI, 1907, blz 21, te Berlijn, is dan ook voor Jeanne de Chénany door gegaan.

[2] *Mémoires*, Ch. CLV.

graeelijke vrouwtje, wier beeltenis wij te Amsterdam hebben, die later voor de vrouw van den Regent doorging, waarlijk die lieftallige figuur te herkennen (Fig. XII). De naam die Succa haar geeft, Margaretha van Bourgondië, Hertogin van Beyeren, past toch allerminst. Al zou ik mij vergist hebben, toen ik haar zure trekken in een teekening van Hubrecht van Eyck te Frankfort meende te mogen herkennen, men kan zich de onaantrekkelijke, kuipende moeder van Jakoba van Beyeren onmogelijk voorstellen als dit zachte wezentje.

Deze sterke vermoedens worden bekrachtigd door een merkwaardig feit, waaraan niet te ontkomen is. Al geven allen de naam van Jacoba van Beyeren aan dezelfde figuur, die ook te Amsterdam, voorkomt, toch heeft hier blijkbaar een verwarring plaats gehad. Op hetzelfde blad als de z. g. Margaretha van Beyeren en haar dochter Jacoba (Fig. VII), staat, als Hertogin van Milaan (Fig. VIII), een jonge vrouw, die in houding, kleeding, haarbedekking, nauw aan die z. g. Jacob verwant is, maar die de keten van St. Antonius draagt, kenbaar genoeg aan het touw met gordelknoopen en het klokje al is de T wat onduidelijk. De andere heeft die keten niet, en deze is dus klaarblijkelijk vrouw Jacob zelve, kennelijk aan de orde die haar grootvader had ingesteld, die zij op meer dan een beeltenis draagt en die, zoover ik weet, door geen andere vrouw gedragen is. Zeker nauwelijks door de Hertogin van Milaan, een Savooische prinses.

Zoover uit de gelaatstrekken van het beeldje bij Succa iets op te maken valt, komen die uitnemend overeen met het portret dat hij ook bij Denis de Villiers teekende ([1]) evenals de hoofdbedekking met de teekening te Arras en het portret te Kopenhagen.

Op het laatste blad bij Succa, onderaan, staan twee beeldjes zonder naam, het linksche zeer uitvoerig geteekend (Fig. IX), het rechtsche in uitgewischte omtrekken, die nog duidelijk genoeg zijn om te zien, dat zij overeenstemmen met de afbeelding bij Montfaucon en Millin van den Graaf van Genève. Bij Succa kunnen zij niet anders zijn dan Philips en Charles de Nevers, de vader in 1415 gesneuveld, de zoon in 1417 overleden, die dus geen van beiden het Gulden Vlies kunnen gedragen hebben, dat aan de uitvoerig geteekende figuur duidelijk te zien is.

Hier schijnt dus de latere overlevering gelijk te krijgen, waar de Guldenvliesridder, hoewel niet als zoodanig te herkennen, den naam draagt van Johan van Kleef, den eenigen onder de aanwezigen, behalve Philips en Karel van Bourgondië, die bij het maken van het graf te Rijssel, al was het sedert kort (1451), ridder van die orde was. Ik weet niet waarom Quarré-Reybourdon reeds in den Hertog van Kleef van Succa, Millin volgend, Philips van Brabant, in dien vliesridder evenzoo den Hertog van Kleef wil zien, maar hoe onontkomelijk het ook schijnt aan dien naam vast te houden, er is

[1] *Mémoriaux*. Fol. 7. Weale, H. a. J. van Eyck tegenover blz. 180.

zelfs hier weer sterke reden tot twijfel. Deze « Hertog van Kleef » houdt een veldheersstaf in zijn hand evenals een van de beide Amsterdamsche beeldjes, die geen tegenhanger te Rijssel hadden, waarin ik terecht, zooals gebleken is,



Fig. 111. — Jan IV, Hertog van Brabant; en Philips, Hertog van Brabant.

Willem VI van Beyeren vermoed heb. Dezen kwam die staf toe omdat hij de veldheer is geweest van zijn dubbelen zwager en bondgenoot [1] Jan zonder Vrees. Wij moeten ook hier dus, eer dan aan Jan van Kleef, die, al heeft hij wel aan het hoofd van zijn benden gestaan, toch nauwelijks te Rijssel als veldheer gekenmerkt kon worden, aannemen dat wij Jean, Comte d'Estampes voor ons hebben, de veldheer van Philips den Goeden die in 1434 reeds een leger aanvoerde, in 1443 aan het hoofd stond van de strijdmacht die tegen Luxemburg optrok en in 1452 de voorhoede aanvoerde bij Oudenaerde en tegen Gent. Het is ongetwijfeld een ernstig bezwaar, dat hij eerst in 1456 ridder van het Gulden Vlies is geworden en dat het graf het jaartal 1455 droeg (Effectum est Bruxellis a Jacobo de Gerinis Bruxellensi cive anno 1455). Maar onoverkomelijk lijkt mij deze moeilijkheid toch niet. De overeenkomst tusschen Philips en Jacob van Gérines werd reeds 29 October 1453 gemaakt [2]; de prijs voor het graf, 500 gouden kronen, in 1454 bij vooruitbetaling voldaan. Het geheel was toen dus blijkbaar al ver gevorderd en zoo kan het opschrift al het jaartal 1455 hebben gedragen, terwijl er per slot van rekening toch aan een der beeldjes nà 8 Mei 1456 nog een wijziging werd aangebracht.

(1) *Histoire de Bourgogne*. III, preuves, p. CCXLV. 1405

(2) *Revue des Sociétés savantes*, mai/juin 1876, p. 520.

Er moet dan te Rijssel nog een vierde vliesridder zijn geweest. Daarvoor komt alleen in aanmerking de uitgewischte figuur bij Succa, waar de resten der teekening veroorloven aan het Gulden Vlies te denken. Deze zou dan de werkelijke Hertog van Kleef wezen, in plaats van Charles de Nevers, waar hij waarschijnlijk bij Succa voor staat, of de Graaf van Genève, zooals hij bij de lateren heet.



Fig. IV. — Gravinnebeeldje.
(Nederlandsch Museum. Amsterdam).

Dit is in elk geval wel duidelijk, dat deze beeldjes niet slechts nà 1602, toen Succa ze teekende, maar ook vóór dien tijd van hun plaats zijn geraakt en er weer, bij goed geluk op kunnen zijn terecht gekomen, dat wij de namen dus alleen in zooverre kunnen vertrouwen als er aanwijzingen zijn die daartoe meewerken.

Hetzelfde geldt natuurlijk voor hun spiegelbeelden te Amsterdam, ook al vertoonen die slechts kleine afwijkingen.

Zoo schijnt, al draagt hij te Amsterdam het Gulden Vlies niet, Philips de Goede vast te staan, omdat zijn evenbeeld bij Succa, zoo goed als zijn vader en zijn zoon, niet te miskennen zijn en ook te Amsterdam zijn gelijkenis hem altijd zijn naam heeft doen dragen.

Zoo kan, wie mijn twijfel niet deelen mocht, vasthouden aan den Hertog van Kleef van Montfaucon

Zoo zou ik geneigd zijn aan te nemen dat zijn Hertogin van Savoye met meer recht dien naam draagt dan dien van Hertogin van Oostenrijk bij Succa (Fig. I), omdat haar beeldje te Amsterdam iets hooger dan de anderen en wat rechter van houding, evenwichtiger van omtrek, ontworpen schijnt te zijn als middenfiguur en zoo dan ook bij Montfaucon aan een korten kant te midden van haar vier kinderen staat.

Wie de z.g. Jacoba van Beyeren kan zijn, is zelfs niet te gissen, omdat de reden, die tot verwisseling kan aanleiding hebben gegeven, ons ook hier geheel ontgaat en zelfs de volgorde der beeldjes in de teekeningen van Succa eenigszins willekeurig lijkt in afwijking van die bij Montfaucon, die bijna geheel rekening houdt met de rangorde der staken. Wel hebben de beeldjes

op den achterkant, onderaan, met uitzondering van den keizer, die ter plaatse afgeveild is, een merkteeken met een beitel ingehakt, dat wel zeker op hun plaatsing betrekking had, maar het lijkt niet mogelijk daaruit eenige gevolgtrekking te maken, omdat de lezing niet duidelijk is; waarschijnlijk omdat er te veel ontbreken. Op zijn meest, zou er uit af te leiden zijn, dat enkelen iets nader bijeen behoorden.

Er is dus een droevige onzekerheid gekomen in de plaats van de zekerheid die wij dachten te hebben en die Mej. Devigne door nieuwe, betere gegevens meende te kunnen vervangen. Ik geloof niet, dat wij dit al te zeer moeten betreuren, omdat ik de overtuiging heb, dat reeds in den tijd, dat deze beeldjes ontworpen werden, het meestal onmogelijk moet zijn geweest nog een beeltenis naar de natuur te maken en vaak zelfs geen afbeelding ter beschikking zal zijn geweest.


Fig. V. — Philips de Goede (Succa).

Van veel meer beteekenis acht ik dan ook de nieuwe gegevens om wat zij ons leeren omtrent de verhouding van de beeldjes te Rijssel en te Amsterdam. Want de teekeningen van Succa zijn meest met zorg gemaakt en lijken daardoor wel betrouwbaar. Daarom treffen de afwijkingen te meer, die zich volstrekt niet beperken tot omkeering in spiegelbeeld alleen, maar bij allen kleine, duidelijke verschillen doen zien.

1e.  Philips van Bourgondië heeft bij Succa, III, 1 (Fig. V) een hoed met afhangenden lamfer, dien hij in zijn hand houdt, de kleedij dus en de keten van het Gulden Vlies; te Amsterdam een hoed van bont met hertogelijke kroon en geen ordeteeken maar een hermelijnen kraag.

2e  De Hertog van Brabant, Succa, IV, 2 (Fig. I), houdt zijn vrije hand niet boven, maar onder zijn gordel en die met den lamfer ook lager. Die gordel is smaller en zonder rosetten. Van het overbuigen van bovenlijf en hoofd, zoo kenmerkend voor de Amsterdamsche figuur (Fig. II), is geen spoor te bekennen en, zooals gezegd, bij Succa lijkt hij sprekend op zijn portret (Fig. III), dat hem misschien bij zijn huwelijk,

toen hij 16 jaar oud was, weergeeft. Te Amsterdam hebben wij een anderen, veel ouderen man.

3e De vermoedelijke Hertogin van Savoye draagt bij Succa, IV, 4 (Fig. I), een korten bovenrok. Haar hoed is veel kleiner, haar omtrek veel strakker. Het beeldje, dat Dürer te Brussel teekende ([1]), stemt, zooals Mej. Devigne reeds opmerkte, geheel met het Amsterdamsche overeen.

4e ([2]) De mogelijke Hertogin van Bedford (?), Succa, V, 1, (Fig. VII. l.) heeft heur haar geheel bedekt, geen zichtbare tressen. Men ziet geen band die haar mantel houdt en haar borsten teekenen zich niet af onder haar dunne gewaad. Dat zij te Amsterdam (Fig. XII) geen gebloemde rand aan haar rok heeft kan allicht aan het verloren gaan der beschildering te wijten zijn, maar zeker hield zij haar vrije hand, die nu ontbreekt, daar hooger dan de andere, niet lager zooals te Rijssel en daar mist zij geheel die eigenaardige bevalligheid van houding, die juist haar bekoring uitmaakt. Natuurlijk is haar naam ook verre van zeker.

5e Ook de z.g Jacoba van Beyeren, Succa, V, 2 (Fig. VII. r.), miste te Rijssel haar eigenaardige houding bijna even zeer. Verder had zij daar geen juweel op haar kapsel, geen band onder haar kin en geen bonten rand aan haar rok, maar draagt zij te Amsterdam geen halsketen met hanger en geen breeden gordel en houdt zij er haar handen veel hooger.

6e Ook de Koningin van Sicilië, Succa, VI, 2 (Fig. VI), staat te Rijssel veel stijver. Zij droeg er de kroon, die zij te Amsterdam mist en afhangende slippen aan haar hoofddoek. De parelsnoeren op haar hoed waren anders verdeeld; het juweel er tusschen ontbrak en op haar voorhoofd kwam de haarbedekking onder haar hoed, zoo het schijnt, niet te voorschijn. Ook had zij, in plaats van het eenvoudige boordje, om haar nek een driedubbelen gefestonneerden kraag en, in plaats van gladde doorloopende mouwen, pofmouwen boven haar ellebogen.

7e De oude vrouw met den hoofddoek, zooals thans nog in Bretagne gedragen wordt, Succa, VII, 1, schijnt te Rijssel wel iets van de vermoeide houding der Amsterdamsche (Fig. IV) gehad te hebben, al mist ook zij juist het eigenaardige overhangen van het hoofd en zag zij er misschien niet zoo oud uit. Zij draagt een kruis aan een keten of parelsnoer in plaats van een bloem aan een lint. Het bont van haar kraag en manchetten kan te Amsterdam misschien geschilderd zijn geweest. Te Rijssel hield zij behalve haar duim ook haar wijsvinger over haar hand.

8e De veldheer, wiens staf te Amsterdam met zijn hand zal verloren zijn gegaan, Succa VIII. 3 (Fig. IX) heeft, zooals gezegd, daar nog geen Gulden Vlies, maar een kruis met vijf paarlen aan een

([1]) Veth en Muller, *Dürer's niederl. Reise*, I. IV.
([2]) Het is niet geheel duidelijk of Willem VI, die heeft, hier naast behoort of aan een andere zijde.

touw met gordelknoopen, zooals dat waaraan de T met het klokje der Orde van St. Antonius plegen te hangen. Te Amsterdam is de hand, die bewaard bleef, boven den gordel, die veel lager zit en breeder is en met juweelen bezet. Hij staat vaster op zijn beenen en kijkt meer zijwaarts.

Mijn eerste indruk bij het zien van al die figuren in spiegelbeeld bij Succa, was, dat hij ze reeds bij het teekenen omkeerde met het oog op later te maken prenten, hoe omslachtig en moeilijk deze wijze van werken ook zou zijn geweest. Maar de verdere groote en kleinere afwijkingen hebben mij bij nader inzicht overtuigd, dat Mej. Devigne terecht heeft aangenomen, dat een omwerking in spiegelbeeld heeft plaats gehad.



Fig. VI. — Margaretha van Savoye, gemalin van Lodewijk van Anjou, Koning van Napels en van Sicilië (Succa).

Wij mogen echter over zulk een werk voor een beeldhouwer, die nu eenmaal zijn voorbeeld niet door de vierde dimensie kan laten gaan, niet te gering denken en zullen er wel zeer geldige redenen voor moeten zoeken. Voor wij daar toe komen, moeten wij de vraag omtrent de herkomst der Amsterdamsche beeldjes nog eens behandelen.

Ook hier heeft Mej. Devigne nieuwe wegen geopend, nu zij heeft aangetoond, dat zij van het graf van Johanna van Brabant in de Karmelieten Kerk te Brussel afkomstig kunnen zijn.

Het is waar dat, nu Jacoba van Beyeren te Amsterdam ontbreekt, ook gedacht kan worden aan het graf in den Haag, waarin zij zelve naast haar grootvader Albrecht was bijgezet, maar indien al de afstammelingen van Jan zonder Vrees, die zijn dochter Margaretha tot vrouw had, die dus ook zijn nakomelingen waren, er goed aan zouden passen, er is geen enkele reden het Huis van Savoye, dat door Maria van Bourgondië van Philips den Stouten afstamde, onder zijn rouwdragers aan te nemen en het schijnt toch wel, dat de Hertogin van Savoye ten minste aanwezig is.

Voor het graf van zijn zoon, Jan zonder Genade, geldt geheel hetzelfde en voor dat van zijn tweede vrouw, eveneens in den Haag, lijkt voor geen enkele van die Bourgondiërs eenige aanleiding te zijn er hunne tegenwoor-

digheid te verwachten, hoe prachtig het ook versierd moge zijn geweest. Zij gold op haar ouden dag eer als de laatste van het inheemsche vorstenhuis.

Nog minder reden is er te wijzen op de beeldjes der Hollandsche graven



Fig. VII — Margaretha van Burgondië, Hertogin van Beieren, gravin van Holland en Henegouwen. Jacoba van Beieren. Gravin van Holland en Henegouwen (Succa).

die de abt van Egmond, Gerrit van Poelgeest (1464-1476) aan het oxale van de abdijkerk aanbracht ([1]), zooals ik een oogenblik heb vermoed, want behalve Philips van Bourgondië past daar niemand en zou men al moeten aannemen, dat bestaande modellen gebruikt waren voor willekeurige lieden en de oude namen, die zij vóór de Roever droegen, weer in eer kunnen herstellen.

Allen daarentegen zijn volkomen op hun plaats aan het graf van de laatste Hertogin van Brabant, tweemaal gehuwd, maar zonder nakomelingschap, hoog bejaard in 1406 overleden, na een regeering van 52 jaren. Zij was in 1322, heel jong nog, in naam, in 1334 inderdaad gehuwd met Willem IV van Henegouwen (overl. 1345). Hun eenigen zoon Willem stierf jong. Zij hertrouwde in 1347, weer in naam, met den 12 jaar ouden Wencislas van Bohemen, welk huwelijk naar sommigen zeggen in 1354

([1]) Johannes de Leidis, chronicon Egmundianum, p. 118 : fabricari fecit oxale in choro satis sumptuosum, cum imaginibus comitum Hollandiæ.

voltrokken werd. Zij hadden geen kinderen. Anders dan te Rijssel, waar alleen de afstammelingen rouw dragen, zijn het te Brussel dus maar achterneven- en nichten met hun nakomelingen en was er dus alle reden ook de door beide huwelijken vermaagschapte geslachten, ten minste door een enkel lid mede te vertegenwoordigen. Butkens spreekt dan ook van *Princes et Princesses de la Maison de Bourgogne ou alliés à icelle*.



Fig. VIII. — Hertogin van Milaan (Succa).

Zoo verklaart zich op de meest ongezochte wijze hoe wij Willem VI van Beyeren, de aangewezen vertegenwoordiger van het Henegouwsche Huis in 1406, bij den dood der Hertogin hier vinden en zal dus de Keizer wel Sigismund van Bohemen zijn, al is hij eerst in 1433 keizer geworden, in 1410 en 11 tot Roomsch Koning gekozen, want zijn broeder Wencislas was reeds in 1400 afgezet. Het beeldje komt zeker beter overeen met de beeldenaars der zegels van Sigismund, maar zal toch wel nauwelijks als gelijkend portret mogen gelden.

Wie van de 24 Bourgondiërs te Rijssel, te Brussel voor deze twee mannen hebben plaats moeten maken is bezwaarlijk te zeggen. Niet de beide vorsten van het derde geslacht, de Hertog van Kleef en Karel de Stoute, want hun wapenschildjes bij Butkens (Fig XI) (¹) zijn met zekerheid terug te vinden. Men mag misschien veronderstellen, dat men in Brabant Jacoba van Beyeren wel weg gelaten zal hebben, nadat zij het land was ontvlucht. Nu zij te Amsterdam niet aanwezig is, levert deze veronderstelling geen bezwaar op.

Aan de korte zijde staat in het midden Jan zonder Vrees, die er als een vrouw uitziet, naast hem, aan zijn rechterhand, zijn broeder Anton, Hertog van Brabant, aan zijn linker, zijn zoon Philips de Goede (²), aan wiens kraag, hoed en houding wel te zien is, dat hij met de figuur te Amsterdam overeenstemt. Aan den langen kant volgt dan eerst zijn kleinzoon Karel de Stoute (³)

(¹) *Trophées du Brabant*, I, blz. 526.

(²) Alleen heeft de graveur in het 2de kwartier den leeuw van Vlaanderen vergeten, die in het 3de niet ontbreekt

(³) Dit wapen heeft, wonderlijk genoeg: 1 Frankrijk, 2 en 3 nieuw en 4 oud Bourgondië.

in spiegelbeeld overeenkomend met het beeldje te Rijssel, dan zijn dochter Margaretha van Kleef met haar zoon en verder achtereenvolgens zijn andere dochters, Marguerite, met den dauphin, Hertog van Guyenne, gehuwd, Catherine die in naam met den Hertog van Anjou (¹) was getrouwd, boven wier vrouwelijk wapenschild een man is gegraveerd, Anna, hertogin van Bedford en Agnes, Hertogin van Bourbon. Allen behalve de Hertogen van Brabant en Kleef hebben Brabant als hartschild.



Fig. IX. — Philips van Nevers. (Succa).

Behalve Philips de Goede beantwoordt eigenlijk geen der Amsterdamsche beeldjes geheel aan de plaat van Butkens. Het naast komt de vrouw met den grooten hoofddoek aan de Hertogin van Guyenne. De parelsnoeren op den hoed zouden kunnen doen vermoeden, dat te Brussel als Hertogin van Bedford gold de Amsterdamsche figuur, die zooveel lijkt op de Rijsselsche Koningin van Sicilië.

Het is zeer mogelijk, dat ook deze beeldjes verzet zijn, maar niet minder dat de graveur zijn voorbeeld niet begreep en zelfs mannen tot vrouwen maakte en omgekeerd. Ook de gothische vormen der nissen, die Succa teekende, heeft hij als renaissance opgevat (²).

De teekening van Dürer van de Hertogin van Savoye schijnt de Brusselsche herkomst der Amsterdamsche stukken te bevestigen.

Daar slaan dus ook op de posten der rekeningen, die Mej. Devigne eindelijk eens in de oorspronkelijke taal en vollediger dan tot dusver heeft uitgegeven en die ik meen hier te moeten herhalen.

« Ierst, Jacoppe van Gerines, geheten die cooperslagere, voir die beelden van den voirsereven wylen vrouwen Johannen ; *item,* van den tween ingelen die de wapenen houden staende boven aen 't hooft van den voirsereven tomben, ende van der xxiiij ploranten staende beneden ommegaens der voir-

(¹) Het wapenschild heeft eigenlijk rechts het ongebroken Fransche koningswapen. Ware dus de *Fasciculus temporum* te vertrouwen, dan zou het Jolent moeten zijn, die met Karel, Graaf van Pontiers, ook een zoon van Karel VI, als dauphin gestorven, gehuwd zou zijn geweest. Theodorus Paulus de Ducibus Burgundiæ (Kervin de Lettenhove p. 237), noemt de zonen van Karel VI aldus : Primus dicebatur Karolus Delphinus, et obiit juvenis ; secundus etiam dictus fuit *Karolus comes Pontivensis* sed obiit delphinus, etc.

(²) *Onze Kunst* XX-XXI, 1922, blz. 69.

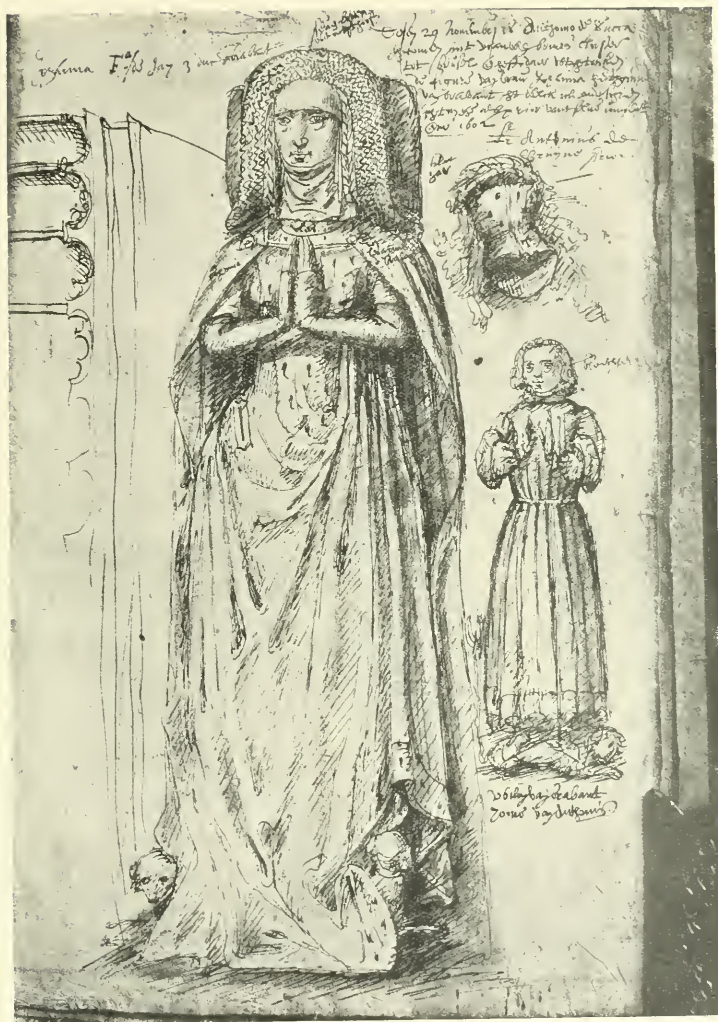


Fig. X. — Graf van Joanna van Brabant en van Willem van Brabant, zoon van Anthonis van Bourgondie, voormaals in de Carmelietenkerk te Brussel.

schreven tomben, by den voirscreven Jacoppe gelevert, die somme van lx cronen, te xxiiij st. 't stuck. [gelyck die byden voirscreven heren Janne aenden voirscreven Jacoppe bevoirwairt hadden geweest valent... LXXII l. vlemsch.



Fig. XI. — Graf van Johanna van Brabant voormaals in de Carmelietenkerk te Brussel.

» Janne de le Mer, beeldesnyder, voir zijnen loon van te hebben gesneden ende gelevert die beelde van den voirscreven Willemen van Brabant mit oic te hebben gerepareert die voirscreven andere beelden by den voirscreven Jacoppe gelevert, die somme van xv cronen. [gelyck die voirscreve here Jan dair af aen hem oic geconvenschapt hadde qui valent ten voirscreve pryse van xxiiii scellinghen...... xviii l. vlems.

» Meesteren Rogiere Van der Weyen, schildere, voir zijnen loon van te hebben die voirscreve beelde by den voirscreven Jacoppe ende Janne de le Mer gelevert, gestoffert van schilderien bevoirwaert ende gecomentschapt als voere, die somme van c cronen qui valent ten voirscreven pryse van xxiiii scellinghen 't stuck.... . cxx l. vlems.

» Claese Vits en de Aernde Van den Wouwe, serynmakers, voir hueren loon van te hebben gemaict die voirscreven tombe...... xxx croonen

» Janne de Greve grofsmet voir zynen loon van te hebben gemaict ende geleidt die yseren tralien staende ommegaens der voirscreve tomben wegende xi^c ℔ ysers ten pryse van een lelyart elck pondt valent,..... xli ℔ v. s. vlems.

» Betaelt tween cruydewageneers voir hueren loon van te hebben gehaill die voirscreven beelde tot meesters Rogiers ende die gevuert tot in 't voirscreven clooster, etc.

» Betailt heeft voir lx ellen lynen lakens dair 't cleet dat op die voirscreve tombe leeght, ende die rocken van den ingelen afgemaict zijn :..... vj lib. Vl.

» Denselven, dat hy betailt heeft eenen schildere voir synen loon van te

hebben 'tvoirsecreve cleet, die roeken van den ingelen ende 't raem gestoffeert van schilderien :...... xlij s. Vl.

» Comen tsamen alle die voirsecreven partien ter sommen van iijcj liv. vii s., te xl grooten vlemsche 'tpont,... met behoirlike quitancie van den voirsecreven Jacoppe van Gerines, Janne de le Mer, meesteren Rogier Van der Weyen, etc. » (¹)

Jacob van Gerines, geheeten die Cooperslaegere, die te Rijssel het geheele graf met 500 gouden kronen betaald krijgt en er zijn naam als maker opzet, komt hier in 1459 voor in den meer bescheiden rol van geelgieter, waar hij, zooals de Heer Destrée (²) reeds heeft opgemerkt, anders ook altijd in optreedt en krijgt voor het gieten van al het beeldwerk dan ook maar 60 kronen, terwijl hij het afwerken — en blijkens de ingezette stukjes waren er verscheidene kleine gietfouten te verbeteren — evengoed aan een beeldhouwer overlaat als het maken van het liggende beeldje van Willem van Brabant.

Ook deze, Janne de le Mer, krijgt met 15 kronen geen zeer hoog loon en — mogen wij op de afbeelding van Succa vertrouwen (Fig. X) (³) — dan was hij zeker ook geen groot kunstenaar.

Heel anders wordt Meester Rogier van der Weijen (sic), schilder, die al het geelkoperen beeldhouwwerk beschilderd had, betaald mèt 100 kronen. Zal dit zeker, door de patronen, in kleur op den goudglanzenden ondergrond aangebracht, een vrij tijdroovende bezigheid zijn geweest, het komt mij toch voor, dat zich in dat bedrag ook de hoogere waardeering van zijn kunst uitspreekt.

Voor al de verschillende werken aan dit graf wordt tezamen betaald 390 Vl. ponden en 7 stuivers, dat is dus maar 325 kronen en 7 stuivers of ongeveer twee derden van wat Jacob van Gerines voor het graf te Rijssel kreeg. Ik kan dan ook niet den indruk van mij zetten, dat er een post ontbreekt, die wellicht al veel vroeger betaald was, die van den beeldsnijder, die de houten modellen, waarop de gietvormen gemaakt werden, ontwierp en uitvoerde, een kunstenaar van hoogen rang, blijkens wat wij van hem bezitten. Geen Janne de le Mer, maar een meester van naam moet dit geweest zijn.

Vroeger heb ik op de overeenkomst van deze beeldjes met den Arnolfini en Jeanne de Chenany van Jan van Eyck gewezen, en de heer Schmidt Degener (⁴) heeft de vergelijking veel verder doorgetrokken, maar toch ook overeenkomst met Rogier van der Weijden aangetoond.

(¹) Het contract is hier op dezelfde wijze weergegeven als in de studie van Pinchart over Jacob van Gerinnes, d. w. z. dat wij er slechts de paragrafen uit overgenomen hebben, betrekking hebbend op het kunstgedeelte van de tombe; de aan metsers enz. gedane betalingen werden niet vermeld. Wij hebben echter, in de samenvatting van het document, het gedeelte behouden betrekking hebbende tot Janne de Greve, grofsmid, welke de tralien maakte voor de tombe; dit gedeelte is bij Pinchart weggelaten.

(²) *Onze Kunst*, IV, 1905, blz. 14

(³) *Onze Kunst*, XX/XXI, 1922, blz. 69.

(⁴) *Onze Kunst*, VI, 1907, blz. 18 v.v.; 74 v.v.

Als ik thans op mijn destijds uitgesproken meening moet terug komen, moge ter verontschuldiging strekken, dat mij het vrouwenportret van Rogier te Berlijn (Fig. XV) toen nog niet bekend kon wezen en mij zijn Catharina te Weenen was ontgaan. Want dichter dan bij de vrouw van Arnolfini staan de z.g. Jacoba (Fig. VII.r.) en vooral de vermoedelijke Hertogin van Bedford (Fig. XII) bij de heilige jonkvrouw van Alexandrië (Fig. XIII) in hun geheelen stand en houding en in de plooien van hun gewaad. Ja, zoo dicht staat het laatst genoemde beeldje aan de schilderij van Rogier, dat in het midden de figuur haast trek voor trek herhaald wordt. Ziet hoe het kleed midden van de borst af in langen vouw naar voren hangt, hoe de linkerhand onder den langen, opgenomen mouw door te voorschijn komt om het kleed te houden, hoe bescheidenlijk de linkerknie zich door het gewaad heen even afteekent en het rechterbeen onder den plooiendriehoek verdwijnt. En al is de houding van het jeugdige kopje anders, men zou haast zeggen, dat hetzelfde jonge meisje voor beide werken tot model had gediend, zoo lijken die twee onschuldige gezichtjes op elkaar.



Fig. XII. — Hertogin van Bedford (?) : Nederlandsch Museum, Amsterdam).

Niet zoo sprekend is de gelijkenis van het mooie Berlijnsche vrouwenportret met zijn vollere vormen van een gezonder natuur, maar men vergelijke de uitvoering, vooral in den bouw der plooien van het fijne Brugsche laken, waarin deze lieden gekleed zijn, en men zal niet alleen de stolpplooien over de borst, ook de vouwen en oogen der mouwen geheel zoo terug vinden bij meer dan een figuur. Ik twijfel of de Hertogin van Savoye (Fig. I) beter te vergelijken is dan de veldheer die zijn staf verloor, (Fig. IX), maar meen toch aan de eerste de voorkeur te moeten geven.

Slaat men daarna nog eens het oog op Arnolfini en zijn vrouw, dan zal men bij hen wel de algemeene lijn, maar niet de bijzondere trekjes der uitvoering vinden.



Fig. XIII - ROGIER VAN DER WEYDEN : De H. Catharina.
(Gemälde-Galerie, Weenen

Mogen andere werken als de schenkers van het Gentsche altaarstuk, als de Léal souvenir, enz., meer plooien doen zien, zij hebben nooit zoo geheel den stijl van het Brabantsche houtsnijwerk, die de genoemde schilderijen, en ook wel andere, van Rogier, kenmerkt. In het bijzonder is nog de mantel over den rechterarm van zijn Lukas te Munchen (Fig. XIV) met dien over den rechterarm van Philips den Goeden te vergelijken. Een eigenaardige stand als die van den Willem VI, komt ook in zijn wandtapijt te Bern, te Brussel geweven, voor. Daarentegen bootsen de beide St. Jan's in het grauw van Jan van Eyck op de luiken te Gent, opzettelijk beeldhouwwerk in steen na van geheel anderen stijl.



Fig. XIV. — ROGIER VAN DER WEYDEN : De Heilige Lucas. (Alte Pinakothek, Munchen).

Wat wij omtrent Rogier opmerkten zal ons zeker niet verwonderen, nu er sinds lang op gewezen is, dat hij, die eerst laat leerde schilderen, hij is in 1377 of 1400 geboren en kwam bij Robert Campin pas in 1427 in de leer, waarschijnlijk vóór dien tijd beeldsnijder was. En niet maar een eenvoudig handwerksman, want in 1426 schonk de Magistraat van Doornik hem, misschien bij gelegenheid van zijn huwelijk, acht emmers wijn, een geschenk grooter dan Jan van Eyck ooit, zoover wij weten, op soortgelijke wijze ontving. Hij was dus toen reeds een kunstenaar van naam.

De vraag dringt zich dus op of niet hij de modellen gesneden zal hebben, waarnaar de Amsterdamsche beeldjes gegoten werden.

De heer Destrée, na er op gewezen te hebben, dat Jacob van Gérines nooit beeldhouwer is geweest, wil ze aan de la Mer geven, maar laat dan toch volgen : « Men zou geneigd zijn om er den invloed van den een of anderen grooten Meester in te zien en natuurlijk denken wij hier het eerst aan Rogier van der Weijden, die aan de Brabantsche Kunst zulken machtigen spoorslag gaf » (1). Ligt het dan niet veel meer voor de hand aan den meester,

(1) *Onze Kunst*. IV. 1905, blz. 44.



Fig. XV. — ROGIER VAN DER WEYDEN : Vrouwenportret. (Museum, Berlijn).

die zelf houtsnijder was, te denken, dan aan dien de la Mer, van wien wij wel weten dat hij een beeldhouwer was, die in brons kon werken, maar van wien nergens blijkt, dat hij in zijn tijd, die toch ware kunst waarlijk wel wist te waardeeren, als een groot meester bekend stond. En het is blijkbaar een groot meester die de Amsterdamsche beeldjes schiep. Daarom steken zij zoo hoog boven andere werken uit dien tijd en die omgeving uit.

Zoo lost zich ook op zeer eenvoudige wijze het raadsel van de omkeering te Rijssel op.

De voor-de-hand-liggende veronderstelling is, dat de Brusselsche modellen reeds gemaakt waren vóór dat Philips de Goede de orde van het Gulden Vlies in 1430 instelde, maar wij weten omtrent het verblijf te Brussel van Rogier alleen dat hij reeds vóór 1436 stadsschilder was en dat hij in 1426 te Doornik een Brusselsche huwde, maakt een verblijf in de Brabantsche hoofdstad, het middelpunt van houtsnijkunst, vóór dat hij bij Campin in de leer ging als schilder, niet onaannemelijk. Maar het is niet noodig te veronderstellen, dat het Brusselsche graf zoo vroeg onder handen was. Het is voldoende aan te nemen dat de laatste Brabantsche hertog, Philips van Bourgondië, er reeds, dus vóór 1440, de modellen voor heeft doen maken. Voor hem was er geen noodzaak zijn neef met de orde van het Gulden Vlies te doen afbeelden. Jacob van Gérines, die te Brussel woonde, zal de opdracht gehad hebben er de geel koperen beeldjes voor te gieten, vóórdat hij aannam het geheele werk te Rijssel te maken. Hij kon toen natuurlijk niet, buiten den ontwerper om, diezelfde beeldjes dáár aanbrengen en deed wat zoovelen doen, die aan geestelijk eigendomsrecht van anderen willen ontkomen, hij bracht er kleine en groote wijzigingen in aan, waarvan zeker de omkeering in spiegelbeeld in zijn oogen de allervoornaamste was, terwijl hem zelven wel grootendeels ontgaan zal zijn, hoeveel zij daarbij, door hun rechtstandigheid aan bevalligheid inboeten.

Men kan iets dergelijks waarnemen aan het graf van Maximiliaan van Oostenrijk te Innsbrück. Daar staan naast de smaakvolle beelden van Peter Visscher, van Koning Arthur en Theoderik, tusschen de overige plompe figuren van andere hand, Rudolf van Habsburg, als een, niettegenstaande zijn onrustige houding, toch stijve omwerking van den Koning der Duitsche, en Leopold III, met zijn gesloten visier, als een niet minder houterige nabootsing van dien der Britsche sage. Het wonderlijkste is zeker dat Jacob van Gérines voor Jan IV van Brabant, die te Brussel niet ontbroken kan hebben, een andere figuur omwerkte, maar het zou niet minder vreemd zijn als men het omgekeerde moest gelooven.

Er is ook geen enkel bezwaar aan te nemen, dat het graf te Brussel lang onder handen is geweest eer het voltooid werd, omdat de Hertog zelfs het graf van zijn eigen vader te Dyon, dat bij diens leven reeds begonnen was, eerst vele jaren na zijn dood voltooide. Is, zooals gezegd, het Brusselsche graf vóór 1440 begonnen, dan is het ook zelfs niet voor hem ontworpen.

Het blijft te betreuren, dat de 24 beeldjes te Rijssel versmolten zijn, maar het komt mij voor, dat de tien die Amsterdam bezit van oneindig veel hooger kunstwaarde zijn, trots alles wat zij geleden hebben, door het afbreken van handen en lamfers, het verlies van hun goudglans en bovenal van hun beschildering door Rogier van der Weijden, den grooten Brusselschen schilder, dien ik thans ook voor den beeldsnijder houdt, die hun hun kunstige vormen, hun strenge lijnen en al den adel van hun ingetogen gevoeligheid gaf.

J. Six.





DIRICK JACOBSZ. VELLERT

SCHILDER VAN ANTWERPEN (1)

V.

GEBRANDE GLAZEN



LÜCK'S identificatie van den Meester met de ster met den door Guicciardini als één der beroemdste Nederlandsche glasschilders geprezen Dirick Jacobs Felaert(2) heeft voor de kennis der Nederlandsche glasschilderkunst tot nu toe niet de vruchten gedragen die men ervan mocht verwachten. De oogst aan glasschijven en kerkramen van Vellert's hand was nog gering. Ik vlei er mij echter mee dat ik, nu ik eindelijk, na vijftien jaren, mijn reeks artikelen over den meester met het opstel over zijn glasschilderingen besluit, een ruime oogst kan aanbrengen.

GLAS-SCHIJVEN

Glück zelf kende en publiceerde slechts één ruitje dat zich in de verzameling van wijlen Mevrouw O. Goldschmidt-Przibram te Brussel bevond. Het was het sierlijke glas met den *Triomf van den Tijd* dat 's meesters bijna volle signatuur Diric. . . Vell. . . draagt. (Fig. 1). Zooals Glück in zijn studie reeds aantoonde, staat het ruitje, dat op 21 April 1517 gedateerd is, onder invloed van een der bekende illustraties van Petrarca's Triomfen (3), terwijl de twee voorgrondfiguren aan een der bladen van Mantegna's Triomf van Caesar ontleend werden. Het ruitje is in grijs-bruine grisaille uitgevoerd, zonder goudgeel. Diameter 0.216 m. (4).

(1) Zie *Onze Kunst* Deel X pag. 127 (December 1906), XI p. 109 (Maart 1907), XIII p. 165 (Mei 1908) en XXII p. 133 (November 1912).

(2) *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses.* Band XXII Heft 1.

(3) Dit is niet het geval met het aardige, doch gedeeltelijk beschadigde bergstadje in den achtergrond, dat reeds — zoo vroeg! — een invloed van sommige van Dürers prenten schijnt aan te wijzen. (Bartsch 73, 58, 71).

(4) Het stuk werd den 18 Juni 1921 bij Frederik Muller & C° met de verzameling Goldschmidt-Przibram geveild en bracht fl. 6000 op. Fraaie groote afbeelding in den veilingscatalogus.

Het is mij een genoegen hier aan deze éénling nog een zestal zekere glasschijven van den Antwerpschen meester te kunnen toevoegen.



Fig. 1. — DIRICK VELLERT : De triomf van den Tijd.
(Glas-schijf ; vroeger in de verzameling Goldschmidt-Przibram, te Brussel).

1 en 2. In een Engelsch boekje over glasramen ([1]) vond ik de hier eveneens weergegeven afbeeldingen (Fig. 2 en 3) van *gebrand glas met Fortitudo dat zich op Warwick Castle* moet bevinden. Naar de schrijver mij mededeelde, zijn de afbeeldingen genomen naar fraaie waterverfteekeningen, door een glasschilder naar de origineelen gemaakt. Van die origineelen heb ik tot mijn spijt geen fotographie kunnen verkrijgen, daar een desbetreffende vraag aan de bewoners van het Engelsche kasteel onbeantwoord bleef. Of de beide fragmenten één geheel hebben gevormd, kon ik dus ook niet uitmaken. Maar zeker is het dat de bekende letters van onzen Antwerpschen glasschilder en de dit keer naar verhouding zeer groote vijfpuntige ster in die door twee geadosseerde katten gedragen hoogte-vulling, duidelijk zichtbaar zijn. Trouwens de sierlijke gehelmde Fortitudo sluit zich onmiddellijk aan bij de figuren van het ruitje van 1517 en een eigenaardig ornament-detail als de van het middel afhangende schildjes vindt men zoowel daar als hier bij de

([1]) Lewis F. Day : *Windows* p. 303 en 98.

Fortitudo en bij de zwaar belaste[1] Putto. De rijkdom aan ornament-motieven is phenomenaal en roept Guicciardini's aan Vellert gegeven epitheton : « aardig van vonden », weder eens in herinnering.

Het Fortitudo-fragment is het eerste glas dat met een zelfde monogram als de teekeningen en prenten gesigneerd is. Daar het ook in stijl geheel met het Diri Vell gesigneerde ruitje van Goldschmidt overeen komt, is het een nieuw bewijs voor de juistheid van Glück's trouwens door niemand meer betwijfelde hypothese.

3. *De eerste scheppingsdag*, voorgesteld is hoe God over de wateren zweeft en scheiding maakt tusschen het licht en de duisternis [2]. Kunstgewerbe-Museum te Berlijn.

4. *Gods verbond met Abraham* (Fig. 1). Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam [3]. Diameter 0,28 m.

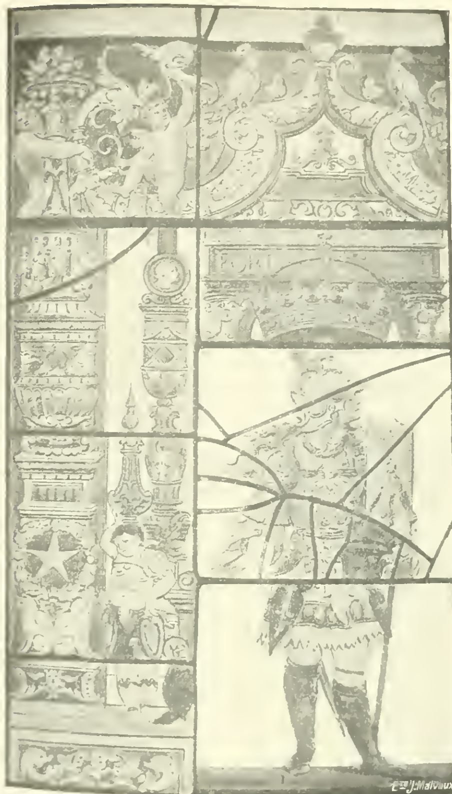


Fig. 2. — DIRICK VELLERT : Fortitudo. (Gebrand glas; Warwick-Castle).

[1] Op zijn hoofd draagt deze die eigenaardige, later slechts in de Fransche ornamentiek voorkomende kandelaber, welke reeds door Lichtwark in zijn « Der Ornamentstich » als een zeldzaamheid der groteske van 1522 werd genoemd Ook de bekroningen van het andere fragment trouwens dolfijnen, drieblad, ballen) geven mijn identificatie van den Meester G. J., dat is D. J., met Dirick Jacobs nieuwen steun.

[2] Deze ruit werd onlangs gepubliceerd door L. Baldass in het Weensche tijdschrift *Belvedere* (I, p. 162). Baldass' opstel handelt verder over « Dirick Vellert als Tafelmaler » en brengt behalve een afb van het reeds bij Glück afgebeelde drieluik dat zich nu in de verzameling Auspitz te Weenen bevindt, nog een *Heilige Maagschap*, een *Aanbidding der herders*, een *Madonna* en een *Zondeval*, welke alle wel terecht Vellert worden toegeschreven. Van het middenstuk der Heilige Maagschap in de Stifsgalerie te Kremsmünster bezit, het zij terloops vermeld, het Rijks-museum te Amsterdam een wat matte herhaling. Catalogus n° 18; pigmentdruk Bruckmann.

[3] Van dit ruitje heb ik reeds terloops melding gemaakt in het *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidskundigen Bond 1909* pag. 17 noot 1. Het daar met veel restricties

De ruit, waarin ik op het eerste gezicht Vellert's hand meende te herkennen, bleek, toen ik haar tegen egaal-helder licht onderzocht, Vellert's signatuur, en wel de van zijn teekeningen en prenten bekende D V, te dragen. Het monogram is beneden, één centimeter onder de punt van Gods rechter schoen evenals alle lichte lijntjes (die der handen b.v.) vóór het branden in de verf « geschreven ».



Fig. 3. — DIRICK VELLERT : Ornamentale omlijsting. (Gebrand glas ; Warwick-Castle).

Voorgesteld is : op het tweede plan rechts hoe de Heer aan Abram verschijnt (genesis 17 : 1), op den voorgrond : hoe Abram op zijn aangezicht valt en God zijn verbond met hem maakt (genesis 17 : 3 vv), terwijl op het tweede plan links een duidelijk beeld wordt gegeven van de behandeling welke Gods verbond met Israël eischt ; de besnijdenis (genesis 17 : 10-13). Deze laatste heeft plaats in een vóór een rond-bouw staande Renaissance-hal welke door zijn vóór verdiepte velden geplaatste zuilen reeds het eenvoudiger prototype is van de rijke architecturen op Vellert's St. Lucas- en St. Bernardprenten. Een fraai doch op de afbeelding niet zichtbaar ornament van twee geaffronteerd in een rond geplaatste zeepaardjes past bovendien geheel bij de in mijn eerste artikel besproken en afgebeelde siervormen van Vellert en van den « Meester G. J. » [1]. De in ietwat rosse grisaille uitgevoerde schildering is, door het aan de achterzijde der architectuur, van den bodem, van de kleedingzoomen en van het gebladerte der boomen op kwistige wijze aangebrachte goudgeel, van een bijzonder rijk aspect. Merkwaardig in overeenstemming met 's meesters gravuren is de door meest horizontale

aan Vellert toegeschreven ruitje in de Chapelle de Saint-Sang in Brugge is, denk ik nu, toch wel niet van hem.

[1] Zie *Onze Kunst*, Deel X, pag. 127 vv.

strepen van afwisselende lengte gegeven lucht met die eigenaardige, wel van Dürer afgekeken wolkformaties ([1]). Ik zou dit allerbelangrijkste, met groote



Fig. 1. — DIRICK VELLERT : Gods verbond met Abraham.
(Glas-schijf : Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam).

zorg en zeker geheel eigenhandig « geschreven » ruitje op ongeveer 1521 willen dateeren.

5. *Loth voor het brandende Sodom* ([2]). Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam. Diameter 0,22 m.

Dit ruitje, dat ik op een Engelsche kunstveiling vond, sluit zich in techniek en compositie geheel bij het voorgaande aan en wordt door mij ook op ongeveer 1521 gedateerd. Evenals dáár zijn, behalve de fraaie als in schrik verstarde Loth-figuur op den voorgrond, nog twee momenten van het verhaal in den achtergrond gegeven : de waarschuwing aan Loth door de beide engelen en Loth's drinkgelag met zijn beide dochters. Het goudgeel is weder rijkelijk gebruikt, dit weer vooral bijzonder gelukkig voor de vlammen, waarin Sodom vergaat.

([1]) Op de afbeelding zijn de goud-gele partijen natuurlijk juist bijzonder donker overgekomen. De fijne lucht is bijna geheel verloren gegaan.

([2]) Afgebeeld en besproken in de bijdrage : *Zestiende Eeuwsche Ruiten*, door F. Hudig *Onze Kunst*. Deel 40, p. 41.

6. *Mucius Scævola steekt zijn hand in het vuur* (Fig. 5). Van den Heer C. W. L. Buma in bruikleen bij het Nederlandsch Museum te Amsterdam. Diameter 0,32 m.

Mijn toeschrijving van deze groote glasschijf aan den meester zal, denk ik, wel geen tegenspraak ontmoeten. Ter vergelijking geef ik een afbeelding van Vellert's teekening in Frankfort (Fig. 6) ([1]) waar, bij groote overeenkomst van hand en van ornament-details, volkomen een zelfde sentiment uit spreekt. De grimmigheid waarmee de Romeinsche held zijn hand in het vuur houdt, de schrik van Koning Porsenna en zijn gevolg over deze daad en over de tegen hem uitgesproken bedreiging dat nog driehonderd jonge Romeinen naar zijn leven staan, het is alles voortreffelijk uitgedrukt. Reeds monumentaal van beweging is de krijgsman welke van achteren op den hoofdpersoon toeloopt. De athletisch gladde beweging van deze figuur en van de krijgshaftige beulen op de hier afgebeelde teekening plaatsen deze werken in de sfeer van eene 1523 gedateerde teekening van den Kindermoord te Bethlehem ([2]). Dit blad verraadt tevens waar Vellert deze monumentale lenigheid zich aangeleerd kan hebben : in de beschouwing van Marcantoons beroemde prent naar Raphaëls Kindermoord. Waar de humanistische glasschilder zich de stof voor zijn Mucius Scœvola gehaald heeft, maakte hij ons niet zonder pedanterie duidelijk : op de zoomen van Porsenna's laarzen schreef hij :

VALE(RIUS) MAXI(MUS)

Het is vreemd dat de door Mucius in plaats van Porsenna gedoodde hoveling niet wordt afgebeeld. Dit is wel het geval met een met Vellert's compositie overigens eenige verwantschap toonende prent van Georg Pencz. (Bartsch 75).

Rijk gedetailleerd is op Vellert's glas de achtergrond : uit Porsenna's tent heeft men een uitzicht op het belegerde Rome en op het tentenkamp der Etruskers, waar het niet overal zedig toe schijnt te gaan.

Dit zijn de zeven, naar ik stellig meen eigenhandig uitgevoerde glasschijven die mij sinds ik mij met Vellert bezig houd, bekend geworden zijn. Afbeeldingen van eenige zijner schijven herkende ik in een werkje dat in 1829 in Gent werd uitgegeven. In « Zeldzaamheden » verzameld en uitgegeven door Joan d'Huyvetter, in het koper gesneden door A. Onghena, wordt op pl. XXII een raam met ingezette ruitjes afgebeeld. Een daarvan vertoont de « Triomf van de Eeuwigheid » een zegewagen, door olifanten getrokken, dat zeker thuis hoort in de reeks van Vellert's Triomf van den Tijd. Een ander geeft een « Bergrede » weer, welke overeenkomt met de in Glück's studie

([1]) Ook afgebeeld bij Glück en, op ware groote in het teekeningen-werk : *Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut.* (Frankfurt) Aflevering XI nº 7. De origineele teekening heeft een diameter van 0,285 m.

([2]) Afgebeeld Vasari-Society, Part XIII 1912-13, nr 20-

afgebeelde teekening van 25 November 1523 ([1]). Voor zoover ik op de kleine etsjes durf afgaan zouden nog vijf andere ruitjes die blijkbaar even groot zijn als dat der Bergrede, van Vellert's hand kunnen zijn of op zijn teekeningen kunnen teruggaan. Het zijn een bruiloft van Kana, een Laatste Avondmaal, een Mannaregen? een Maaltijd bij Simon? en een Wegvoering van Joseph? De text van het werkje vermeldt dat de afbeelding één vierde gedeelte der glazen van de verzameling weergeeft. Misschien weten de gentsche oudheidkundigen mede te deelen wat er van de verzameling d'Huyvetter is geworden en zijn de ruitjes zoo nog op te sporen.

GLAS-RAMEN

Stuitte ik, bij de toeschrijving van glasschijven, niet op veel moeilijkheden daar we Vellert's hand door de vele teekeningen wel zeer goed kennen, anders was het met de vraag, welke van de vele nog bestaande 16e eeuwsche kerkramen hem en zijn atelier moeten worden toegeschreven. Immers, bij deze meest op zeer groote schaal uitgevoerde werken, zal Vellert dikwijls slechts de ontwerpen hebben geleverd en de uitvoering aan de leerlingen van zijn atelier, van wie we er verscheidene, zooals we zagen ([2]), bij name kennen, hebben overgelaten. Bovendien hebben deze zoo breekbare en aan weer en wind blootgestelde monumenten dikwijls in den loop der tijden zeer geleden en zijn ze — wat voor hun zuivere kunstwaarde nog erger is — meestal in sterke mate door latere glasschilders vernieuwd. Zoo geeft den bestudeerder der Belgische kerkvensters de gedachte aan den 19e eeuwschen Brusselschen glasschilder J. B. Capronnier (1814-1891) een gevoel van voortdurende onrust.

De moeilijkheden welke te overwinnen bleken, waren de oorzaak dat mijn reeds in 1906 met veel enthousiasme en jeugdigen overmoed begonnen bestudeering der glasramen nog steeds weinig resultaat had. Reizen toen in België en Noord-Frankrijk, later op verschillende tijden naar Luik, Cambridge

([1]) Dit ruitje is misschien hetzelfde als dat nu in het Musée du Cinquantenaire te Brussel hangt. Ik houdt dit echter voor een later, naar Vellert's teekening uitgevoerd werk. Hetzelfde geloof ik van twee schijven die vroeger Wilhelm von Bode toebehoorden: een *Aanbidding der Koningen* en een *Vlucht naar Egypte*. Herman Schmitz schijnt in zijn groot werk: Die Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbe-Museum's in Berlin, deze twee stukken voor origineelen te houden. De botte omtrekslijnen sluiten echter de mogelijkheid, dat Vellert zelf ze op het glas geteekend zou hebben, volkomen uit. Beter lijkt — voor zoover ik naar de kleine afbeelding durf oordeelen — het naar de teekening van de Aanbidding der Koningen uitgevoerde exemplaar in het slot te Darmstadt dat Schmitz op pag. 70 van zijn text-band afbeeldt.

De door Schmitz op p. 59 vermelde serie van grootere « Figuren-scheiben » van 1529 die zich in 1910 bij Durlacher te Londen bevonden, ken ik niet.

([2]) Volgens de *Liggeren van het Antwerpsch St-Lucasgild* waren het: in 1512 de zoon van Katherine Van den Berge, 1514 Hennen Doghens, in 1525 Hennen van de Velde en Hennen Van Coellen (Keulen), in 1528 Joos Peters en in 1530 Jan Van Selck (Giovanni di Sele, van Utrecht, een door Guicciardini genoemd glasschilder).

en Lübeck door mij gemaakt, (1) gaven mij in hoofdzaak de sensatie dat zij nog eens herhaald moesten worden. De omstandigheden hebben dit echter



Fig. 5. — DIRICK VELLERT : Mucius Scaevola steekt zijn hand in het vuur. (Glas-schijf; uit de verzameling van den heer C. W. L. Buma, in bruikleen bij het Nederlandsch Museum te Amsterdam).

niet gewild. Ik besloot daarom nu op minder grootsche wijze dan mijn opzet was, althans eenige resultaten van deze onderzoekingen mede te deelen.

Elders heb ik één *groote serie van Glasramen* reeds besproken. Afgaande op de mededeeling, in Glück's studie, dat Friedländer Vellert's stijl in de reeks ramen van *Kings College Chapel te Cambridge* had meenen te herkennen, bezocht ik die plaats en kon ik deze toeschrijving voor een aantal ramen bevestigen. In de Burlington Magazine van 1907-08 (2) heb ik het *Groote*

(1) Ik bezocht in België en Noord-Frankrijk de kerken van Hoogstraten, Antwerpen, Lier, Doornik, Rouaan, Les Andelys, Puteau, Parijs, Châlons-sur-Marne, Bergen in Henegouwen en Brussel. Onlangs bezocht ik ook Keulen.

(2) Vol. 12 pag. 35-35 Een goede beschrijving der 26 ramen van de kapel wordt o.a. gegeven in «A guide to the Windows of Kings College chapel» by Montague Rhodes James. Director of the Fitzwilliam Museum (Londen C. J. Clay and sons, 1899).

Oostelijke raam en een fragment van een der andere afgebeeld en, aan de hand der oudere litteratuur, twee contrakten, van 30 April en 3 Mei 1526, voor deze nog door Hendrik VII bevolen versiering der in 1515 voltooide kapel



Fig. 6. — DIRICK VELLERT: Een vorst laat gevangenen onthoofden.
(Teekening; Städelsches Kunstinstitut te Frankfort).

besproken. Van de reeks voortreffelijke fotografieën die ik mij toen verschafte, beeld ik er nu nog eenige af (Fig. 7-12).

Het zal, geloof ik, niet moeilijk vallen in deze fragmenten koppen te vinden die, niettegenstaande zij op veel grooter schaal zijn uitgevoerd, met figuren op de straks afgebeelde glasschijven of ander werk van Vellert overeenkomen. Zoo doet in het *Kindermoord-fragment* (Fig. 7) die krijgsknecht boven, door zijn beweging, denken aan enkele figuren van de straks besproken kindermoordteekening van 1523 en van het Mucius-Scaevola-ruitje, terwijl dat bijna chineesche kinderkopje beneden nog veel stijlverwantschap heeft met het jongetje op de ruit van den Triomf van den Tijd. Zeer belangrijk voor de toeschrijving aan den Nederlandschen meester zijn bovendien op het *fragment van de Aanbidding van het Gouden Kalf* (Fig. 8) ([1]) die fraaie grijsaards-kop

([1]) De beide juist besproken fragmenten behooren tot één raam het zesde in de beschrijving van James, wiens nummering begint bij het noord-westelijke zijraam en eindigt bij het nieuwe, westelijke raam dat dan nr 26 is. Dit zesde raam heeft boven links (A) *De Aanbidding van het Gouden Kalf*, beneden links (B) *de Val der Egyptische afgoden*, boven rechts, (C) *de Moord van al het Koninklijk zaad door Athalia, de Dochter van Achab*, en



Fig. 7. — DIRICK VELLERT : De kindermoord van Bethlehem.
(Deel van een gebrandschilderd venster
in Kings College Chapel te Cambridge).

met den gebogen neus, en de sierlijke, op den rug geziene gelauwerde figuur, maar ook de woorden van het eerste gebod welke op de gebroken tafelen der wet toch nog duidelijk leesbaar zijn : het goed Nederlandsche : « du selste liefhebbe Godt bove alen ».

Met *Fig. 9 en 10* kan ik een beeld geven van de indeeling der 24 zijramen. Zij geven tesamen het geheele negentiende venster weer, dat behoort tot een reeks ramen die tegen het midden der negentiende eeuw door den Engelschen glasschilder Hedgeland zijn gerestaureerd (¹).

In de bovenste helft van het in vijf lichten verdeelde raam zijn in de twee linksche lichten *de Terugkeer van den verloren Zoon*, in beide rechtsche de *Ontmoeting van Jacob en Jozef in Egypte* voorgesteld, terwijl met deze voor stellingen de *Ongeloovigheid van Thomas* en *Christus'*

beneden rechts D) *de Kindermoord van Bethlehem*. Onder op B komen de cijfers 1501A voor, die men, misschien terecht, als het jaartal 1517 heeft gelezen. Dit raam zou dan behooren tot de 4 die, toen de contracten van 1526 werden gesloten, reeds waren voltooid, en die dus moeten zijn uitgevoerd tusschen 1516 en 1526. Ik wijs er op dat het jaartal 151A ook voorkomt op het ruitje van den Triomf van den Tijd, dat ik er reeds mede vergeleek. Het eerste der ramen met episoden uit het leven van Maria is twee maal 1527 gedateerd. Een der voorstellingen uit deze reeks : *Christus' geboorte*, is vooral wat de houding van Maria betreft, te vergelijken met Vellert's door Glück op Taf. IV afgebeelde teekening.

(¹) Volgens James geschiedde dit met de ramen 8 tot en met 19, en bevatten deze ramen veel nieuw glas. Het groote oostelijke raam echter — het 13e — dat ik in mijn Burlington artikel afbeelde, is voor Hedgeland's ingrijpen gespaard gebleven.

verschijning aan de Apostelen in de onderste helft correspondeeren. Het middelste licht is, als in alle zijramen, zoowel boven als beneden ingenomen door de nobele figuren van *een Profeet en een Engel* welke op de voorstellingen duidende spreuken uit het oude en het nieuwe testament dragen.

Het vooral op architecturen en kleedingstukken — beenbekleedingen ! — tamelijk kwistig aangebrachte renaissanceornament vertoont alle vormen die ik in mijn tweede Vellert-artikel als voor den meester typisch heb beschreven [1]. In de figuren zal men misschien niet zoo onmiddellijk 's meesters stijl erkennen. Toch zijn ze in de wijze waarop invloeden van Dürer, Lucas van Leyden en Marcantoon — misschien ook Rafaëls cartons ? — verwerkt zijn, wel typeerend voor den meester De op het eerste gezicht opvallende lengte der Christus-figuur vindt zijn aequivalent op het gesigneerde glasraam te Lübeck dat straks nog besproken wordt. Ik vermoed overigens dat dit glas niet behoort tot de vòòr 1527 geplaatste ramen maar tot de twaalf welke, volgens het contract van 1526, moesten geplaatst



Fig. 8. — DIRICK VELLERT. Mozes breekt de tafelen der wet. (Deel van een gebrandschilderd venster in Kings College Chapel te Cambridge).

[1] C-krul en S-spiraal met bladaanhangsels, dolfijn-kopjes, geaffronteerde paardjes, putti. Nieuw, maar geheel naar Vellert's aard, zijn de op ornament-paarden zittende putti. Sterke verwantschap met details der op de afb. 2 en 3 weergegeven fragmenten van Warwick-Castle vertoonen de op S-spiralen zittende vogels.

zijn vóór 30 April 1531. Het zelfde is, denk ik, het geval met het twintigste raam, waarvan we in *Fig. 11 en 12* twee fragmenten : uit *Christus' Hemelvaart* en uit de *Nederdaling van den Heiligen Geest* geven. Een ander fragment van de Hemelvaart beeldde ik in de Burlington Magazine (¹) af, naast een fragment uit Vellert's groote prent van den Zondvloed. Ik vermeldde daar ook reeds hoe de met half open mond opkijkende kop links van het hoofd van Maria (zie Fig. 12) en het gelaat van den man die in het midden dier prent zich aan een drijvende ton tracht boven water te houden, op elkaar gelijken als twee droppels water.

Terwijl de toeschrijving aan Vellert van het grootste deel der vensters van Kings College Kapel alléén op de stijlcritiek kan steunen, geeft het nu afgebeelde prachtige venster met de *Kroning van Maria* in de Marienkirche te Lübeck (Fig. 13) ons de zekerheid van een signatuur. De vijfstralige, als in een kogeltjes-as besloten sterren immers, die men rechts boven het hoofd van den Vader en vlak boven het hoofd van den Zoon zoo duidelijk ziet stralen, zijn met zulk een signatuur volkomen gelijk te stellen. Precies hetzelfde merk immers staat op Vellert's teekening der Geboorte van Maria in het Museum te Weimar, van welke teekening Glück in zijn studie een groote reproductie gaf (pl. III). Bovendien is de overeenkomst met de in een krans gevatte ster van het Warwick-fragment (Fig. 2) die dan bovendien, ietwat verborgen, de letters D V vertoont, overtuigend. Ook de reeds vroeger, in mijn vierde artikel onder nr 6 vermelde teekening der Uffizi : de voorstelling in den tempel van Maria, is gesigneerd met alleen de ster op een schildje. Maar ook stilistisch past dit werk, nu we Vellert eenmaal in het groot hebben leeren zien, zeer goed in zijn œuvre, en wel in het bijzonder in dat van de jaren 1520 en 1521 toen hij onder den sterken invloed van Dürers ten geschenke gekregen houtsneden stond.

De figuur der links achter Christus toeloopende engel trouwens lijkt zoo juist van die pasgenoemde teekening in Weimar weggeloopen. De lange, gerekte Christus-figuur vergeleek ik reeds met die op het hier afgebeelde 19e raam in Cambridge. Het ornament is nog wat vol en gedrongen, maar vertoont toch reeds vele der bekende motieven, vooral in de rondbogen en de kleine pilasters boven de beide ster-signaturen.

Dit raam is bijzonder goed geconserveerd en het kleurige van Maria's donkerblauw kleed, van Christus' hel-rooden mantel, van het bruin en groen der gewaden van den Vader vormen een prachtige harmonie die verrijkt en verfijnd wordt tevens door bruin-gouden mantelzoomen, door hoogte-vullingen

(¹) Vol. 12 pag. 38. Het raam geeft, behalve de vier boven elkaar geplaatste figuren met texten van het middelste licht, in de onderste helft *Christus' Hemelvaart* en de *Nederdaling van den Heiligen Geest*, in de bovenste helft de ante-typen daarvan : de Hemelvaart van Elias en Mozes ontvangt de Tafelen der wet. Dit laatste onderwerp staat juist tegenover de Aanbidding van het Gouden Kalf, in het straks besproken zesde raam.

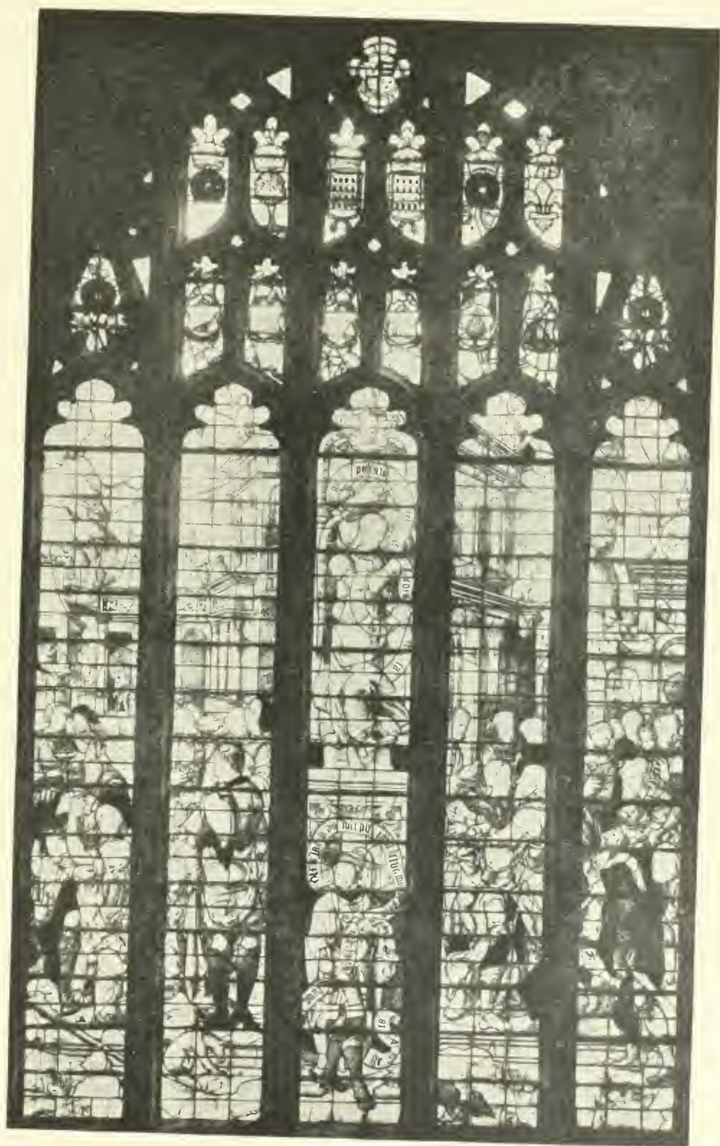


Fig. 9. DIRICK VELLERT : De terugkeer van den verloren zoon.
De ontmoeting van Jacob en Jozef in Egypte.
(De bovenste helft van een gebrandschilderd venster in Kings College Chapel te Cambridge).

van vuil-wit op geel fond, door geel-geaderd marmer en door festoenen van helgroen met roode vruchten. Het onderste gedeelte, met de wapens der Hanze-stad Lübeck, is mooi rustig gehouden met bijna alleen goud en rood op mat witte fond. Het geheele raam is vol van stille, matte glanzen en heeft — eigenschap van alle gebrand glas van hoogste qualiteit — de diepe fonkelingen van edelsteen

Het raam is, blijkens het uitgavenboek der stad Lübeck, den 16 Februari 1521 in de Marientiden of Sängerkapelle — ook wel Raths-kapelle genaamd — ingezet (¹). Het was een geschenk van den Lübeckschen Raad. De niet meer aanwezige glasschilderingen der vier andere vensters dezer kapel die in 1523 en 1524 geplaatst werden, zullen waarschijnlijk ook voorstellingen uit het Marialeven hebben bevat (²). Het raam met de Kroning van Maria werd in 1839 uit de Marientide Kapelle verwijderd en vormt sinds 1872 het hoofdbestanddeel van het venster boven het west-portaal.

Het is wel merkwaardig, maar niet verwonderlijk, dat de handelsstad aan de Schelde dit en waarschijnlijk nog die andere ramen, aan de Duitsche Hanze-stad geleverd heeft. Immers, de handelsbetrekkingen tusschen de twee steden waren vele, en de uitvoer uit Antwerpen van allerlei aard kunstwerken nam juist in deze tijden een groote vlucht. Dezelfde kerk bewaart nog het beroemde gebeeldhouwde Marieën-altaar, welks deuren beschilderd zijn door een wel zeker Antwerpsch meester. Het altaar heeft het jaartal 1518 en gaf daardoor den schilder, die ook het altaar met de legende van Magdalena in het Museum te Brussel geschilderd heeft, den naam van Antwerpschen Meester van 1518 (³). Deze kunstenaar vertoont een gelijksoortige afhankelijkheid van Dürer, als we bij Vellert opmerken. De meesters staan inderdaad dicht bij elkaar en het is daarom misschien geen toeval dat juist in het Fitzwilliam-Museum te Cambridge een ander werk van den meester van 1518 bewaard wordt : een Annuntiatie voor een rijke renaissance-hal. Het altaar van 1518 werd een jaar na de aanbrenging van het venster, dus in 1522, aan de zelfde Marienkapelle geschonken, waarin de glasramen werden aangebracht. Schenker was de uit het graafschap Cleve afkomstige koopman Johannes Bone (⁴).

(¹) Zie voor een en ander : *Die Bau- und Kunstdenkmäler der freien und Hanse-Stadt Lübeck* (Band II pag. 176) waar het venster ook is afgebeeld en als vermoedelijk « Oberdeutsch » beschreven. Ziehier het daargegeven citaat uit het stedelijk uitgavenboek:

« Anno 1521 den 16 in februario wart dat nye glazenvinster ghesettet in Unser Leven » Vrouwen Capelle bovent altaer ; dy(t) hefft de raedt van Lübeck betaelt unde daertho » ghegheven 150 mark, unde kostede in der Capellen tho settende mit ene myt andere 32 » mark 15 schillinge Lub. »

(²) Ik heb gemeend of het ontwerp van een glasraam dat ik in mijn vierde Vellert-artikel afbeelde : *De Engel verschijnt aan Joachim* (Prentenkabinet, Amsterdam), soms een schets voor één dezer ramen zou kunnen zijn. De vorm van dit raam komt echter niet precies met die der Lübecker ramen overeen.

(³) Zie Friedlaender's opstel in *Amtliche Berichte aus den köninglichen Kunstsammlungen* XXIX (September 1907-08) pag. 227.

(⁴) *Bau- und Kunstdenkmäler Lübeck*, pag. 226, waar het geheele altaar, zoowel het beeldhouwwerk als de beschilderde deuren, is afgebeeld.

Men vraagt zich af of een atelier dat tegen 1521 een zoo importante opdracht voor Lübeck en in 1526, — misschien zelfs reeds in 1516 — nog veel belangrijker bestellingen voor Cambridge kreeg, in het eigen vaderland geen sporen zou hebben nagelaten. Dit nu is, meen ik, wel het geval, al spreek ik de meeste der nu volgende attributies niet meer met zoo volle verzekerheid uit als toen zij zich, nu bijkans vijftien jaar geleden, bij mij opdrongen.

Toen de machtige Antoon van Lalaing, Karel de Vijfde's gunsteling, stadhouder van Holland en, door zijne echtgenoote, de schatrijke Elisabeth van Culenborg, Heer van Hoogstraeten, in 1525 in dit ten zuiden van Breda gelegen plaatsje, een slot en een kerk liet bouwen naar de ontwerpen van den Antwerpschen bouwmeester Rombout Keldermans (1), werden de glasschilders niet vergeten.

Van het Gelmelslot is niet één steen op den anderen gebleven. Dit is ook daarom jammer omdat we hier kennis hadden kunnen maken met het werk van dien door Guicciardini in één adem met Vellert genoemden glasschilder : Aert Ortkens van Nymegen, die de ramen voor de twee kapellen van dit kasteel leverde (2).

De kerk is echter, met zijn prachtigen toren, gespaard gebleven en één-en-twintig ramen van het koor, het noordelijke zijkoor en de kruisbeuk hebben min of meer intact hun oude versiering van gebrand glas bewaard. Van een van de allerfraaiste en, naar ik meen het minst door Capronnier gerestaureerde (3) vensters, geef ik hier een afbeelding (Fig. 14) (4). Het is een der twee zijramen van het lage Noordelijke zijkoor.

De met hunne beschermheiligen Karel den Grooten en St-Jacob afgebeelde donateurs zijn *Karel van Lalaing, Antoon's broeder, en Jacoba van Luxemburg.*

De aanvankelijke schroom die men, bij een toeschrijving van dit raam aan

(1) Meester Hendrik Lambrechts en Meester Antoon Keldermans waren met de uitvoering der plannen belast. Zie voor een en ander het boek van E. Adriaensen en Gustaaf Segers : *De Collegiale Kerk van de H. Katharina te Hoogstraeten.* In dit werk worden tal van merkwaardige citaten gegeven uit de bouwrekeningen van het Gelmel-slot en van de kerk, waarvan wij een dankbaar gebruik hebben gemaakt. Wat de ramen betreft hebben de schrijvers de gelaesmakers al te zeer vereenzelvigd met de glasschilders. Dit geldt zelfs, naar ik stellig meen, voor Anthonie Onerdt of Antonius van Culemborg, die in 1532 de zeven ramen in het koor plaatste, niettegenstaande uit de rekeningen van 1533 blijkt dat hij X £ ontving : « voer zijn patronen die mijne voorseyde heere (Antoon van Lalaing) van hem gecocht heeft ». Glaesmakers die de versiering van een raam aannamen, zullen daarvan wel steeds patronen hebben moeten leveren, zonder dat zij die zelf moesten maken. In de contracten voor de ramen in Cambridge nemen de « glaziers » ook slechts aan de geschilderde ramen binnen een bepaalden tijd te zullen aanbrengen, niet ze zelf te ontwerpen of te schilderen.

(2) Adriaensen en Segers op. cit. pag. 31 : Gelmel-rekeningen van 1528 : « Meester Aerts van Nymweghen knechten » helpen zijne « glasen opte bovenste Capelle setten ».

(3) Over het algemeen hebben de het meest naar het Noorden gekeerde ramen niet veel, de tegen het Zuiden staande vensters zeer veel van storm en ontij te lijden gehad.

(4) De voor deze en de zeventiende afbeelding gebruikte foto's dank ik aan den voorzitter van den Denkmalrat der Rheinprovinz, Prof. Clemen, die het rijke onder zijn leiding te Hoogstraeten vervaardigde photographisch materiaal te mijner beschikking stelde.



Fig. 10. — DIRICK VELLERT : De ongeloovigheid van Thomas. — Christus' verschijning aan de Apostelen. (Onderste helft van een gebrandschilderd venster in Kings College Chapel te Cambridge).

Vellert, tegenover de prachtige donateurs-figuren kan gevoelen, zal toch, meen ik, wel spoedig verdwijnen als men de figuur van den witbaardigen Karel den Grooten en van St-Jacob vergelijkt met die van God den Vader en van Christus op het raam in Lübeck. De in grisaille uitgevoerde alleraardigste landschap-verschieten verraden, niettegenstaande ze op veel grooter schaal zijn uitgevoerd, het zelfde sentiment als de mooie landschap-achtergrondjes op Vellert's prenten van 1523 en 1524 : *de St-Bernard* (1), *de Beroeping van Petrus en Jacobus* (2). Geestig waargenomen zijn rechts die beide mannetjes

(1) Afgebeeld in mijn eerste Vellert-artikel.
(2) Afgebeeld in mijn tweede Vellert-artikel.

die zich over een bruggetje haasten, en, over Charlemagne's rechter schouder gezien, doch op de afbeelding niet te onderkennen, een vlug neergestreken mannetje dat een stok over den schouder draagt. Waarlijk kan men hier wel bijna Vellert's vlugge teekenhand zelf herkennen. Ook de geheele rijke ornamentatie van dit raam vertoont én in opbouw én in tal van zeer typeerende details de grootste overeenkomsten met Vellert's pas genoemde St. Bernard en vooral met zijn Lucas-gravure van 1526. Treffend is de overeenkomst in vorm der voor pilasters met verdiepte velden geplaatste, met lauwerkransen behangen, zuilen. En ook de wijze waarop in het Gothische maaswerk van het timpaan, de renaissance-dolfijntjes zich kronkelen, pleit voor den vindingrijken Antwerpschen Meester, aan wiens Drie-eenheid-teekening van 1520 (¹) hier tevens wordt herinnerd.

Dit raam doet in pracht van stille, diepe kleur voor dat in Lübeck niet onder (²).

Ook de zeven ramen van den koor-apsis die, in nog rijker ornamentatie, bóven de zeven sacramenten, benéden de portretten der schenkers met hunne heiligen te zien geven, meen ik, voor zoover



Fig. 11. — DIRICK VELLERT. Christus' Hemelvaart. (Deel van een gebrandschilderd venster in Kings College Chapel te Cambridge).

(¹) Afgebeeld in mijn derde Vellert-artikel.

(²) Op een mijner foto's van dit raam vond ik de waarschijnlijk bij een te kort bezoek aan de kerk Ste-Waudru te Bergen gemaakte notitie: « precies het raam van Lalaing te Mons. Ik kon dit echter niet meer controleeren. Levy noemt op pag. 89 van de Analyse descriptive van zijn geciteerd boek een raam in Ste-Waudru met de beeltenissen van Antoon van Lalaing en Elizabeth van Culenborg. Dit raam dat slechts de donateurs met hunne beschermheiligen, geen religieuse voorstelling, bevat, is 1536 gedateerd.



Fig. 12. — DIRICK VELLERT : De nederdaling van den Heiligen Geest. (Deel van een gebrandschilderd venster in Kings College Chapel te Cambridge).

zij niet van Capronnier zijn, Vellert te mogen toeschrijven (¹). Hier zullen de overeenkomsten met Karel de Vijfde's groote raam van 1531 in de St-Gudulenkerk te Brussel, dat door Orley ontworpen zou zijn, mij misschien worden tegengeworpen (²). Ik meen echter dat de toeschrijving aan den meester van het raam te Lübeck van het zoo juist besprokene toch zeer veel voor heeft. De benedenste helften der weinig gerestaureerde ramen van *Karel V* (³)

(¹) Het zijn, van de Noordzijde beginnend : 1. *De Doop*, donateur Willem van Enckevoort, bisschop van Uttrecht (†1536). Het raam is van 1533. Het grootste deel der figuren is oud. 2. *Het Vormsel*, donateurs Ferdinand I, keizer van Duitschland en zijne gemalin Anna van Boheme. Veel nieuw : o a. de hoofden der beschermheiligen en de onderste zes glazen. 3. *De Ordening*, donateur Karel V. Het raam is van 1532. Er is, vooral in de onderste helft, zeer weinig nieuw glas. 4. Bovenste helft : *De Biecht* ; de onderste helft : *Christus aan het Kruis*. Het raam is van 1531 doch heeft meer nieuw dan oud glas. 5. *De Communie*, donatrice Isabella van Portugal, gemalin van Karel V. Het raam is van 1531 en bijna nog intacter dan nr 3. 6. *Het Huwelijk*, donateurs Philips de Schoone en Margaretha van Oostenrijk. 7. *Het laatste Oliesel*, donateurs Antoon van Lalaing en Elizabeth van Culenborg. De beide laatste ramen zijn bijna geheel van de hand van Capronnier (1844).

(²) Afgebeeld in Levy : *Histoire de la peinture sur verre en Europe*, pl 26. Aan het eind van zijn uitvoerige, aan Barend van Orley gewijdde studie in het *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* (1909 pag. 176-178) schrijft Friedlaender dit raam en het straks te noemen groote raam met het Avondmaal in Hoogstraeten aan Orley toe. Terecht is Friedlaender bij zijn toeschrijving van glasvensters, evenals bij die voor tapisserieën, zeer voorzichtig, daar het niet waarschijnlijk is dat dergelijke monumentale werken door den ontwerper zelf werden uitgevoerd. Zoo is het, meen ik, denkbaar dat ramen en zelfs de groote cartons ervoor, in Vellert's ateliers werden uitgevoerd naar schetsen van Orley.

(³) Karel's hazenwind heeft op zijn halsband letters die ik eerst V A F doch toen ik er bij klom V A Pr las. Vellert Antverpiensis Pictor ?



Fig. 13. — DIRICK VELLERT : De Kroning van Maria.
(Glasvenster van 1521 in de Marienkirche te Lübeck).



Fig. 11. — DIRICK VELLERT : Het glasvenster van Karel van Lalaing en Jacoba van Luxemburg in de kerk van Hoogstraeten.

en van zijn gemalin *Isabella van Portugal* worden hier afgebeeld (Fig. 15 en 16). De figuur van Charlemagne die achter den in keizersornaat knielenden

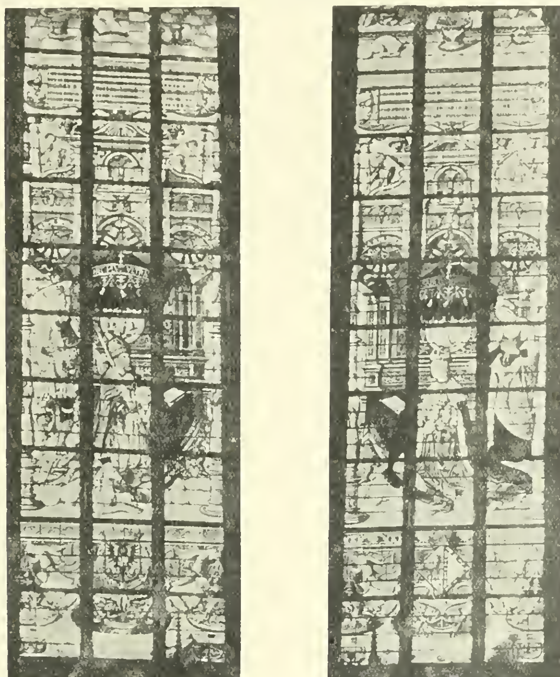


Fig. 15 en 16. — DIRICK VELLERT toegeschreven : De onderste helften der ramen van Karel V en van Isabella van Portugal, in de kerk van Hoogstraeten.

Karel staat is, door zijn witten, ruig geschilderden baard weder te vergelijken met de figuur van God op het ruitje van het Nederlandsch Museum (Fig. 4) en ook de achter Isabella als toeloopende vrouwelijke heilige verraadt, naar mijn gevoel, geheel Vellert's stijl. Zij is, in voorkomen en beweging, misschien het best te vergelijken met de Samaritaansche op Vellert's prentje van 1523. De rondschijven boven de hoofden van Karel en Isabella, die de zondeval en Abel's dood te zien geven, vertoonen bovendien groote overeenkomsten met de ruitjes van het Nederlandsch Museum, al zijn ze op wat grooter schaal — hun diameter is 0,38 m. — uitgevoerd.

Ook in de moeilijk te bestudeeren ramen boven het gestoelte heb ik Vellert-overeenkomsten genoteerd. Dit geldt vooral voor het eerste raam in den Noordmuur, dat van 1528 dateert en door *Karel van Lalaing en zijne*

echtgenote Margaretha van Croy-Chimay werd geschonken (Fig. 17). Het is geheel oud. De beide andere ramen aan deze zijde zijn van 1571 en komen dus niet in aanmerking. De drie ramen aan de overzijde zijn weder, zoo noteerde ik, wat de onderste helften betreft bijna geheel nieuw, terwijl de tympanen oud zijn. In één dier tympanen zag ik een engeltje welks vleugels — typisch Vellert-detail (¹) — in adelaarskopjes eindigen.

Wat te denken van het door Levy's groote kleur-reproductie (²) meest bekende Hoogstraetensche raam : *Het Heilig Avondmaal* dat de Noordelijke kruisbeuk afsluit, en het daartegenover staande even groote raam in de zuidelijke kruisbeuk met *Christus' Besnijdenis* en de *Aanbidding der Koningen* ? Het eerste werd door de Staten van Holland aan hun stadhouder geschonken — niet door Antoon van Lalaing, zooals Friedlaender in zijn straks vermelde Orley-studie meent — en in 1535 geplaatst (³), het tweede is een geschenk van de stad Antwerpen en draagt den datum 1533.

Ook deze ramen ben ik geneigd onzen meester toe te schrijven.

De sterk-bewogen Madonna en het Kind, op de *Aanbidding*, de breed van voren geziene Jozef-figuur — hooggewelfde kale schedel, lange baard — op de *Aanbidding* en de *Besnijdenis*, beiden herinneren, om slechts enkele vergelijkingspunten te noemen, aan diezelfde figuren op Vellert's geschilderd drieluik dat vroeger tot de collectie Lippman behoorde en zich nu in de Weensche verzameling Auspitz bevindt (⁴). En bij de sterk getypeerde en expressieve koppen der Apostelen op het *Avondmaal* meen ik mij, bij mijn toeschrijving, op sommige der in dit artikel afgebeelde koppen der ramen in Cambridge te mogen beroepen. Ik denk daarbij vooral aan het door mij tamelijk laat, tegen 1530, gedateerde negentiende raam met Christus' Verschijning aan de apostelen en de Ontmoeting van Jacob en Jozef (Fig. 9 en 10) (⁵). Overigens zie ik in de, men zou bijna kunnen zeggen archaiseerende,

(¹) Vergelijk zijn prentje van 1525 : *Verzoeking van Christus* (Bartsch 5).

(²) Op. Cit. plaat 24.

(³) In het op het Rijks-archief te 's Gravenhage bewaarde Register gehouden bij meester Aert van der Goes, Advocaat van « de Staten 's Lands van Hollandt van alle die Dachvaerden bij dezelve staten gehouden. . . . Beginnende den eersten Januari 1524. . . . ende eyndende de 28 Decembris anno 1543 » vond ik op fol. 131 : « Dachvaert in de Hage : De 20 May anno 1530 ; Die steden hebben geaccordeert een glaes tot Hoichstraten ende wat goets te maken ». In het « Protocol van Andries Jacobs » dat in het Amsterdamsch archief bewaard wordt, vindt men op pag. 85 hiervan de weerklank :

« Is insgelijks ten selven tijde geconsenteert bij de staeten 's lants van Hollant te » gheven een glass tot hoochstraeten in de nieuwe prochiekercke die mijn heer van hooch- » straten aldaer doet maecken ». Mijn trouwens slechts flauwe hoop in deze bronnen een aanwijzing voor den glasschilder te vinden werd dus niet vervuld.

(⁴) Fraaie groote reproductie in Glück's studie, Taf. IX.

(⁵) Onder de resten van glasramen der St-Jacobskerk te 's Gravenhage welke in het Gemeente-Museum aldaar geexposeerd zijn, zijn er één of twee die ik althans in dit verband wil vermelden. Ze zijn afgebeeld in de belangrijke studie over de ramen der St-Jacobskerk van Dr. H. E. van Gelder in het tijdschrift *Oud-Holland* (1918). Men zie de afb. XI, IV, XVIIb en vooral XIIIc.

sierlijke affectatie der acht graven van Holland in het beneden gedeelte van dit raam een schakel die Vellert's lateren, meer Rafaëlesken stijl met de fijne sierlijkheid van het ruitje van 1517 (fig. 1), van de *Fortitudo* (fig. 2) verbindt.



Fig. 17. — DIRICK VELLERT : Het raam van Karel van Lalaing en van Margaretha van Croy-Chimay, van 1528, in de kerk van Hoogstraeten.

Ik ben, reeds in 1906, natuurlijk ook in de Antwerpsche kerken op den zoek gegaan naar glasvensters van onzen meester De oogst was er al zeer gering. In de Onze Lieve Vrouwenkerk — waar ook een raam geschonken werd door den besteller van de glazen in Cambridge, den Engelschen koning Hendrik VII, heb ik niets kunnen vinden, hoewel wij zagen dat Vellert daar in het jaar 1539 of 1540 een glas moet geleverd hebben ([1]).

Slechts één raam heb ik in Antwerpen aan Vellert kunnen toeschrijven. Het bevindt zich in de Allerheiligen-kapel der St-Jacobskerk ; een gekleurde doch zeer slechte afbeelding van het in 1850 door Capronnier sterk gerestaureerde onderste gedeelte volgt in het werk van Levy als plaat 25 onmiddellijk op de afbeelding van het raam der staten van Holland in Hoogstraeten. De

([1] Uit de rekeningen der kerk geven Rombouts en van Lerius : « De Liggere. . . . van het Antwerpsch St-Lucasgild », pag. 75 Aanmerking, het volgende, ook door Glück vermelde citaat : Item betaelt ende gegeven de knechten van Dierycke Jacobs, voor drinckgelt van den gelaese gemaect voer de kerkmeesters, aen den preekstoel, t'samen 111 sc.

donateurs zijn Jakobus Draeck (✝28 Nov. 1528) en *Barbara Colibrant* (✝27 Sept. 1538). Het raam is van 1538. In de bovenste helft is het *Avondmaal* gegeven. Het raam moet oorspronkelijk zeer groote overeenkomst vertoond hebben met de ramen van Karel en Isabella in het koor te Hoogstraeten. Het fijne landschapje met gebouwen achter het Avondmaal en, voor zoover het oud is, achter de donateurs ([1]) pleiten ook weer voor den in dit opzicht zoo gevoeligen meester. Van de ornamentvormen noem ik slechts die putti die, als op de St-Bernard-prent van 1524 ([2]) schildjes houden met Jhesus en Maria.

Is het aan den beeldenstorm, die juist in Antwerpen zoo hevig woedde, toe te schrijven, dat van Vellert's werkplaats zoo weinig in de eigen woonplaats is overgebleven, of zou de meester, door toevallige relaties, te zeer met bestellingen van elders overstelpt zijn geweest? Misschien hebben beide redenen samengewerkt.

Ook voor Frankrijk heeft, meen ik, de roerige meester die het blijkbaar verstond een groot atelier zeer productief te leiden, belangrijke bestellingen op zich genomen en uitgevoerd. Mijn toeschrijving van het raam van *Salomo's Oordeel* in de kerk van St-Gervais te Parijs en van de teekening daarvoor in het Britsch Museum heeft, meen ik, bestrijding en geen steun gevonden ([3]). Toch blijf ik in beide — misschien met iets meer twijfelingen dan voorheen — vroege werken van Vellert zien. Het Kindermoord-fragment uit Cambridge (Fig. 7) is misschien in staat, vooral door een vergelijking der grimmige gehelmde krijgsknechten, althans de mogelijkheid van mijn onderstelling te doen toegeven.

Naar de kerk *Sainte-Foy* te Conches (dicht bij Evreux) werd ik gelokt door het feit dat in één der ramen Vellert's St-Bernard-prent was overgenomen.

Van de drie-en-twintig ramen dezer kerk hebben alleen de zeven van het koor voor ons belang. Een voortreffelijke beschrijving ervan en enkele afbeeldingen, vindt men in een boekje van den abbé A. Bonillet ([4]). Elk der ramen van het koor wordt op halver hoogte in tweeën gedeeld en elk dier helften bevat drie boven elkaar geplaatste voorstellingen. In de bovenste helften worden meestal in meer of min nauwe aansluiting aan Dürers groote en kleine houtsnee-Passie en aan zijn Maria-leven, een-en-twintig voorstellingen van het leven van Christus gegeven. In de onderste helften geven de beide bovenste deelen telkens twee episoden uit het leven van de bescherm-

([1]) Ik noteerde dat de koppen der beschermheiligen en de stukjes landschap daaromheen nieuw zijn.

([2]) Afgebeeld in mijn eerste Vellert-artikel.

([3]) De teekening is afgebeeld in mijn derde Vellert artikel; teekening en raam in de *Revue de l'Art Ancien et Moderne* deel XXI pag. 393.v.v.

([4]) L'église Sainte-Foy de Conches (Eure) et ses vitraux. 1898 pag. 36-70. Bij de beschrijving der vensters wordt steeds nauwkeurig aangegeven welke deelen nieuw zijn. In de « Conclusion » (pag. 100-109) worden de ontleeningen aan Dürers groote Passie, kleine Passie, leven van Maria, aan Vellert's prent en aan twee planeten-houtsneden van Hans Sebald Beham besproken.

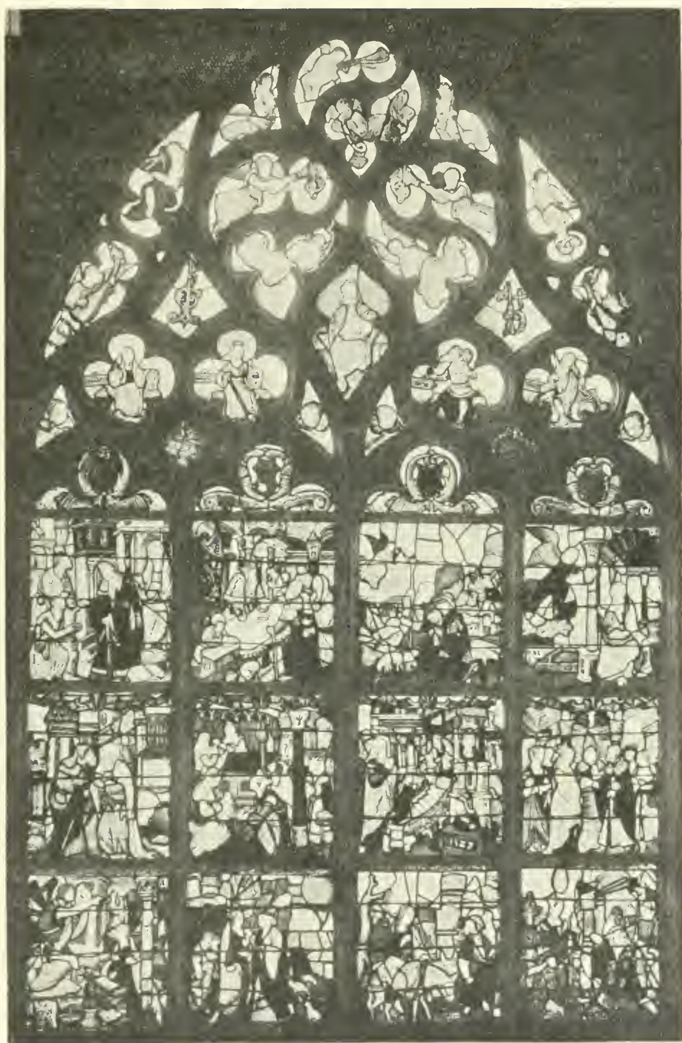


Fig. 18. — DIRICK VELLERT toegeschreven : Het leven van Maria.
(Glasvenster van 1527 in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Châlons-sur-Marne).

heilige der kerk Sainte-Foy, terwijl de onderste compartimenten worden ingenomen door donateurs en heiligen. Het is in het onderste gedeelte van het vijfde raam — van links geteld — dat zich het met Vellert's prent overeenkomende gedeelte bevindt. Het hoofd der Madonna en de architecturen boven beide hoofden zijn, volgens Bouillet, nieuw, en ik zelf teekende aan dat dit het geval is met het onderste gedeelte van St-Bernards mantel. Deze laatste komt echter voor het overige gedeelte, ook wat het gelaat betreft — het is geheel wit gehouden — geheel overeen met de prent. Op zichzelf zou natuurlijk een ontleening in een glasraam aan een prent nog niet veel te beduiden hebben. Het is echter het merkwaardige in de ramen van Conches dat ze ook overigens stijlverwantschap met Vellert's werk vertoonen. Zoo biedt in het vijfde raam het tafereel naast den St-Bernard, dat *St-Joris* voorstelt die, op een prachtig paard gezeten, den draak (¹) doodt, ook wel degelijk vergelijkingspunten met Vellert's œuvre. Zoowel voor de fraaie Joris-figuur als voor het prachtig stijgerende ros wijs ik op twee der Apocalyptische ruiters in de teekeningen-reeks bij Baron Edmond de Rothschild, die ik in mijn vierde Vellert-artikel alle drie afbeeldde. De voorstelling op het vierde raam, waar Ste-Foy op het vuur gemarteld wordt door zeer realistisch weergegeven beulsknechten, van wie er een, op den voorgrond, met een blaasbalg het vuur zit aan te wakkeren, heeft ongetwijfeld verwantschap met het eerste blad dier teekeningen-reeks, den Johannes in de kokende olie van het Berlijnsche Prentenkabinet (²).

Tegen de veronderstelling dat Vellert zelf de ontwerper dezer ramen zou zijn pleit, behalve de ontleening aan zijn eigen prent, misschien nog het feit dat in de episode van Ste-Foy's marteldood — boven den St-Bernard en St-Joris — de rijke gebouwen in den achtergrond slaafs gecopieerd zijn naar twee prenten van Hans Sebald Beham (³). Ontleeningen van dezen aard zou men van den juist in ornamentaal opzicht zoo vindingrijken meester niet verwachten.

Moeten wij de ramen dus toeschrijven aan een minder zelfstandig glasschilder die misschien in Antwerpen zijn leerschool heeft doorgemaakt, mogelijk een direkt leerling van Vellert was? Of moeten wij een inscriptie op den mantelzoom van den Heiligen Lodewijk, onder in het derde raam, gelooven, en in den Westphaalschen schilder en graveur Heinrich Aldegrever den glasschilder zien? Ik durf deze vragen niet beantwoorden. Het onderdeel, waar de inscriptie : « Aldegrevers Ho Anno Domini XX » op voorkomt, is sterk gerestaureerd (⁴). Het is echter wel zeer treffend dat Aldegrever als

(¹) Deze is geheel nieuw.

(²) Afgeb. bij Glück op. cit. Pl. V. De blaasbalg in Conches staat meer direct in verband met beider voorbeeld : het eerste blad van Dürer's Apocalypse.

(³) Uit zijn reeks der planeten, zooals we zagen. Afgebeeld bij Bouillet pag. 106 en 107.

(⁴) Bouillet op. cit. pag. 66. Troisième panneau : remanié en entier. Il avait été brisé par des voleurs qui pénétrèrent dans l'église. Cependant les fragments ont pu être retrouvés et calqués. *L'inscription qui donne le nom de l'artiste, en particulier, a été reproduite avec le plus grand soin.*



Fig. 19. — DIRICK VELLERT toegeschreven. Vier episoden uit het leven van Maria: haar ziekbed, sterfbed, begrafenis en verheerlijking.
(Glasvenster in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Châlons-sur-Marne).

glasschilder een volkomen onbekende grootheid was en is, terwijl toch in een document van den Raad van Soest, van 1561, de toen reeds gestorven meester als « glasmeker » wordt aangeduidt (1).

Wordt, door de glasramen van Conches, dan misschien toch een lichtstraal geworpen in de duisternis, die acht jaren van Aldegrever's bestaan — de jaren van 1541 tot 1549 — omgeeft? Heeft hij zich toen — of al eerder — in de ateliers van den Antwerpschen glasschilder opgehouden, werken voor hem uitgevoerd en geplaatst? We weten het niet, maar misschien is het stellen dezer vragen niet geheel zonder nut (2). Zeker is het dat de koor-ramen van Conches ook uit een oogpunt van glasschilderkunst, wel bijna op één lijn geplaatst kunnen worden met de beste ramen in Hoogstraeten.

De *vensters der Notre-Dame te Châlons-sur-Marne* heb ik reeds in mijn eerste Vellert-artikel (3) genoemd. Ik vermeldde daar dat in het timpaan van één der ramen, dat 1527 gedateerd was, twee letterteekens te zien waren, waarvan ik het eerste, dat veel overeenkomst had met de omgekeerde D J der groteske van 1522, als Dirick Jacobsone Antverpiensis, het andere een V met een huismerk, als Vellert meende te mogen lezen, omdat ook overigens de stijl van het raam een toeschrijving aan den Antwerpschen meester wettigde. Het raam, dat hier wordt afgebeeld (Fig. 18) geeft in drie boven elkaar geplaatste reien van vier vakken elf episoden uit *het Leven van Maria* te zien, terwijl het twaalfde vak de *verschijning van de Tiburtijnsche Sibylle aan Keizer Augustus* bevat. De onderwerpen komen vrij wel overeen met die in het eerste eveneens 1527 gedateerde raam en de onmiddellijk daarop volgende, in Cambridge.

Vooral de vakken der *Geboorte* en van *Maria's eerste Tempelgang* kunnen we met de teekeningen waarin Vellert hetzelfde gegeven behandeld heeft, goed vergelijken (4). Alles is wat stijver, wat archaischer dan Vellert zich in die teekeningen toont (5). Toch geloof ik wel dat dit op rekening van de glasschilders mag geschoven worden, want de compositioneele overeenkom-

(1) Thieme und Becker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler I* pag. 241.

(2) Misschien kunnen de calques die, volgens Bouillet (pag. 101, noot 1), in 1855, vóór de restauratie door den glasschilder Maréchal, van alle ramen werden genomen, en welke bewaard worden in de archieven der « Commission des Monuments historiques », nog aanwijzingen geven.

(3) *Onze Kunst*, Deel X, pag. 130. Ik kende ze toen nog slechts uit het nuttige plaatwerk van Roussel: *Les Vitraux*. Extraits des Archives du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, waar alle hier besproken ramen van Châlons op plaat 46 tot en met 53 zijn afgebeeld. Dezelfde fraaie groote fotografieën van het ministerie die aan dat werk ten grondslag strekten, werden door mij gebruikt en dienden ook voor de beide hier gegeven afbeeldingen.

(4) *De Geboorte*, in Weimar; afgebeeld bij Glück Tafel III. *De Tempelgang* in de Uffizi, is op naam van Lucas van Leyden gefotografeerd door Braun. Zie mijn vierde Vellert-artikel nr 6.

(5) Soms vraag ik mij af of men hier niet ook aan den Antwerpschen Meester van 1518 en zijn schilderingen op het Lübecker altaar moet denken.

sten, en de wijze waarop Dürer's voorbeelden weer verwerkt werden zijn toch, evenals sommige fraaie landschapachtergrondjes, wel heel typisch voor den meester. Ik heb dan ook wel hoop dat mijn schijnbaar wat gezochte interpretatie der groote, in goud-geel gebrande monogrammen in het timpaan, niet geheel verworpen zal worden. Ook de vier figuren van Deugden en de engelen in dat timpaan hebben toch minstens een Vellert-karakter.

De episoden der *Geboorte van Christus* en van de *Aanbidding der Koningen* zijn uit het verband gelicht en, in grootere composities, in een volgend raam geplaatst waarin ook, waarschijnlijk veel later, het *Avondmaal van Christus* was ondergebracht ([1]). Terzijde van dit Avondmaal was daar dan nog een voor mij onverklaarbare voorstelling aangebracht van *twee sierlijke, geaffecteerd staande en druk gesticuleerende mannen* met, op den achtergrond, een zich voor zijn vee bukkend grijsaard. Vooral deze laatste figuren zijn, voor mijn gevoel, voor Vellert typisch. Ook echter in de Geboorte en de Aanbidding der Koningen zijn veel vergelijkingspunten met dergelijke composities van den meester: vooral de aardige levendige achtergrondfiguurtjes, maar ook die witgebaarde staande koning, kennen wij reeds van andere werken. Een zéér opvallende overeenkomst met dergelijke figuren boven in het raam van Karel van Lalaing in Hoogstraeten vertoonen de vier sierlijk staande naakte engelfiguurtjes in het timpaan, onder den zegenenden Christus.

Het laatste en derde raam (afb. 19) met episoden uit het leven van Maria heeft, beneden, over de geheele breedte, het *Sterfbed van Maria met donateur en donatrice* en, boven, van links naar rechts: het *Ziekbed Van Maria*, haar *Verheerlijking* en haar *Begrafenis*.

Ook deze episoden hebben, naar ik meen, onloochenbare overeenkomsten met Vellert's andere versies van dezelfde thema's, al zijn ook hier verscheidene figuren voor hem wat archaisch-stijf. Zoo meen ik dat de vergelijking der *Verheerlijking van Maria* hier en in Lübeck toch wel overtuigend is, en ook de lange apostelfiguren die Maria's lijkbaar dragen, en trouwens heel deze scene, met de grijnzende ter aarde gevallen Joden ([2]), pleiten, naar mijn meening, al heel sterk voor den Antwerpschen schilder.

Vermoedelijk zijn de ramen met episoden van het leven van Christus niet door het Antwerpsche atelier voltooid, misschien ook zijn ze niet gespaard gebleven. Slechts één timpaan met de *Hemelvaart van Christus* is nog van dezelfde hand als de door mij aan Vellert toegeschreven werken ([3]).

([1]) Bij een restauratie is deze episode die hier inderdaad misstond, vervangen door twee moderne voorstellingen van *den Kindermoord* en *de Heilige Familie*.

([2]) Een duidelijke detail-afbeelding van dit vak geeft Roussel, pl. X. De legende volgens welke de handen der Joden die de begrafenis der Maagd wilden verstoren en het lijkkleed wegrukken, daaraan bleven hangen, is zeer zelden in beeld gebracht, doch komt ook op een der ramen in Cambridge voor. Jacob Cornelisz. van Oostzanen, wiens houtsneden ook in Antwerpen bekend waren, heeft er een vroege (1507) houtsnede van gemaakt.

([3]) Roussel pl. 50. Er zijn weer overeenkomsten met het gelijknamige raam in Cambridge.

De lange en verre reis is volbracht. Ik hoop dat, bij het turen naar al die bonte schijven, onze oogen niet al te zeer zijn vermoeid noch verblind, en dat het beeld van den Antwerpschen schilder is verscherpt, niet vervaagd. Misschien zal zich dat beeld, door de kracht der tegenstellingen, nog wat kunnen verduidelijken, wanneer ik elders de glasvensters bespreek, die Vellert's tijd- en stadgenoot, Aert Ortkens van Nymegen, voor de Onze-Lieve-Vrouwenkerk van Doornik schilderde.

N. Beets.





CHRISTUS AAN DEN SCHANDPAAL, DOOR MABUSE, EN ZIJN VERSCHILLENDE EXEMPLAREN



ET onderwerp « Christus gekroond met de doornenkroon, gezeten vóór de kolom en bespot door het volk » wordt ten onrechte betiteld als zijnde het *Ecce Homo*. Immers, in de toebereidselen tot de Passie, geeft het Ecce Homo het oogenblik weer, dat Christus met den purperen mantel der bespotting en den rieten scepter in de hand, aan de menigte wordt getoond. — Het thema dat algemeen verspreid werd door Jan Gossaert, genaamd Mabuse : « Christus, neergezeten, van zijn mantel ontdaan en nieuwsgierig bekeken door verscheidene figuren met galgentronies » zou in de iconographie nauwkeuriger betiteld worden als *De Bespotting van Christus*, *Christus aan den Schandpaal*, zooals wij hem noemden, of *De man van Smarten* (Der Schmerzensmann) dien men echter niet mag verwarren met den *God der Deernis*, zooals hij aangetroffen wordt achter het koor onzer kerken, met samengebonden handen en voeten, een doodshoofd aan de voeten, gelaten wachtend tot de beulen de gaten in het kruis zullen geboord hebben, « ayant épuisé » zooals Emile Mâle schrijft « la violence, l'ignominie et la bestialité de l'homme ».

In de kunst der Nederlanden treft men het iconographisch onderwerp van den Christus aan den schandplaal niet vóór Mabuse (of het jaar 1527) aan ; in de Duitsche kunst komt het vroeger voor : te Lübeck in 1490 en in een houtgravure van Dürer voor de *Groote Passie* van 1511.

Het kostbare, kleine paneel van den Christus aan den schandpaal, dat het voorwerp van deze studie uitmaakt (Verzameling van Mevr. Eug. Dugniolle, Brussel) is op de volgende wijze geschikt : Op een steen, in het volle licht gezeten, drie kwart naar links gekeerd, met de doornenkroon op het hoofd en een wit doek om het middel, legt Christus de voeten kruiselings over elkaar [1] ; met gebogen rug leunt hij tegen de kolom, het smartvolle gelaat en de blik ten hemel gericht. Om hem heen staan, ten halven lijve gezien,

[1]) Soortgelijke lijn als de gekruiste beenen bij de *Danaë* van Gossaert in de Pinakotheek van München, van hetzelfde jaar 1527.

twee Farizeeërs die hem met minachtende opmerkzaamheid bekijken ; een kaalhoofdig grijsaard met scherp profiel en glinsterende oogen, die een beurs tegen zijn borst aandrukt, terwijl een andere figuur, met een tulband op het hoofd, beleedigingen schijnt uit te braken. Rechts, achter de kolom, overziet een wachter met zonderlinge kleeding, een soort kozak met hooge muts, het tooneel. Op den achtergrond teekent een triomfboog zich op een blauwen hemel af.

Men wordt in deze karikaturale en uitdrukkingsvolle typen den invloed gewaar van Hieronymus Bosch en ook, verder af, dien van Leonardo da Vinci, waarvan de grillige scheppingen toen zooveel bewonderaars in de Nederlanden telden. De schilder van Maubeuge is ten andere de eerste van onze uitgesproken Italianisanten. Tijdens zijn reis in 1508 onderging hij den invloed der Lombardische School ; het is zeer belangwekkend het werk van Gossaert uit dat oogpunt te ontleden.

Het doek van Mevr. Dugniolle is herkomstig uit de Sackville Gallery te Londen : vroeger behoorde het tot de verzameling van Clavé-Bouhaben (vroeger Zanoli) welke te Keulen verkocht werd op 4-5 Juni 1894 ([1]). Het werd vermeld in een artikel van de *Monatshefte für Kunstwissenschaft* in 1908 ([2]), en kwam te koop bij Christie, den 9 Mei 1910. Het koloriet is doorschijnend ; de vorm van het lichaam van Christus is volmaakt uitgevoerd ; en de plooien van het witte doek dat op de zitplaats neerhangt, werden behandeld met de broze fijnheid van porselein. Op de steenen trede leest men het opschrift *Joannes Malbodius* (Jan van Mabuse) *invenit* ; en op den steen zelf waarop Christus gezeten is, leest men den datum 1527. Het woord *invenit* duidt aan dat het hier een tweede exemplaar geldt, zooniet zou er staan *pinxit* of *pingebat*.

Ik heb een zoo volledig mogelijke lijst samengesteld van de verschillende exemplaren van deze beroemde compositie die Jan Gossaert van Maubeuge rond 1527 voortgebracht heeft ; daar de lijst der « nog te vinden » exemplaren niet afgesloten is, voeg ik er verschillende toe aan de opgave die Dr. Ernst Weisz doet in de monographie die hij, niet lang geleden, over onzen kunstenaar liet verschijnen ([3]).

([1]) De afmetingen die eenigszins afwijken van die welke in den catalogus opgegeven worden (24 ½ cm op 19 ; hier 22 ½ op 17) en de ingelaschte reproductie, doen twijfel ontstaan nopens de volstrekte eenzelvigheid dezer twee schilderijen. Het is waar dat ons paneel aan de zijden verkleind kan geworden zijn ; en dat de bladerlooze takken van een op den hemel afgeteekenden boom in den hoek van de overdekte galerij, welke te Keulen zichtbaar waren misschien verdwenen zijn tijdens een herstelling waarvan ook nog andere sporen waar te nemen zijn. Sommige omtrekken zijn verloren gegaan, namelijk aan de knieën, die te puntig zijn, en aan den rug van den Christus waarvan de lijn erg week is. Het gelaat van den Christus stemt in elk geval volkomen overeen in de phototypie van Keulen en ons exemplaar, terwijl het van de meeste andere nummers dezer reeks afwijkt.

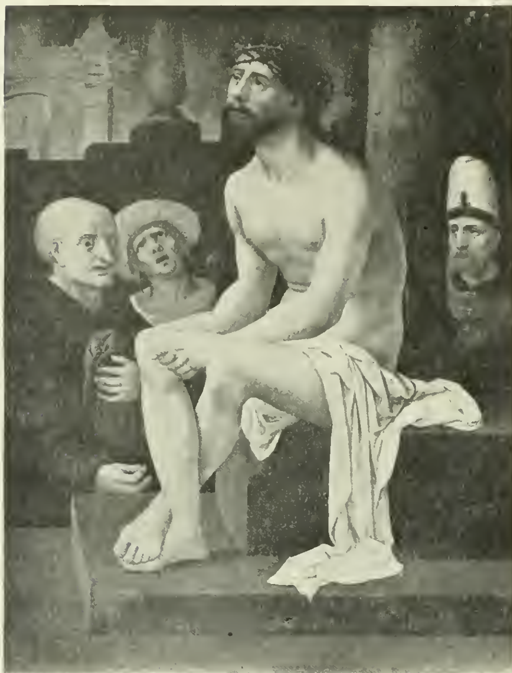
([2]) *Einiges vom Londoner Kunsthandel.* II p. 714.

([3]) Ernst Weisz. *Jan Gossart genannt Mabuse, sein Leben und seine Werke.* (Parchim i. M. 1913).



JAN GOSSAERT GENAAMD MABUSE : Christus aan den schandpaal.
(Verzameling van Mevr. Eug. Dugniolle, Brussel).

De oude bronnen vertoonen er reeds sporen van. Ik stip inderdaad een *Ecce Homo* van Mabuse aan in den inventaris van de goederen die te Antwerpen nagelaten werden door Joan Baptista Anthoine, ridder, overleden in zijne woning op het Kipdorp, den 27 Maart 1691 (¹).



JAN GOSSAERT GENAAMD MABUSE : Christus aan den schandpaal. (Koninklijk Museum van Schoone Kunsten, Antwerpen).

Het Museum van Antwerpen bezit het meest bekende -- en het schoonste — van alle exemplaren van den *Christus aan den schandpaal*, n° 181 (²), dat van het Kabinet Aug^te^ Brentano te Amsterdam (13 Mei 1822) in de Verzameling Van Ertborn overging ; het draagt eveneens het opschrift *Joannes Malbodius invenit* en den datum 1527.

Volgens Dr. Weisz zou het waarschijnlijke origïneel zich bevinden bij den graaf von Schall Riaucour, in het kasteel Gaussig bij Bautzen (Saksen). Opschrift : *pingeb.* (voor pingebat) 1527. De reproductie die hij er van meedeelt schijnt, volgens het artikel van Hans Naumann in het *Zeitschrift für bildende Kunst* (³), ver van overtuigend te zijn.

Laat ons liever trachten een bondige geographische opsomming te geven van de verschillende exemplaren van Mabuse's *Christus aan den Schandpaal.*

1. In België, buiten die van het Antwerpsch Museum en de verzameling Dugniolle :

(¹) F. J. VAN DEN BRANDEN, *Antwerpsch Archievenblad.* (Verzamelingen van schilderijen te Antwerpen) XXII, p. 82.

(²) Afmetingen 24 × 18.7 cm. In den catalogus : « Rechts, en lager staande, een man en een vrouw, halfslijfs zichtbaar » Wij deelen de meening niet van den heer Pol de Mont, die hoonend is voor het mooie geslacht en verkiezen de gebruikelijke opgave : « Twee mannen... ».

(³) *Die gräflich Schall-Riaucoursche Gemäldesammlung in Schloss Gaussig*, von Hans Naumann in Dresden (*Zeitschrift für B. K.*, Leipzig 1909, p. 1). Afmetingen 25,3 × 18

— Museum van Gent, slecht en twijfelachtig; datum 1526 ([1]).

— Museum der Burgerlijke Godshuizen te Brugge, met varianten: er zijn drie andere figuren, waaronder Judas; eveneens middelmatig!

— De handelaar Buéso van Brussel heeft er in 1909 een uitstekend exemplaar van verkocht — zeer in 't oog vallende stralenkrans in vinnig goud om het hoofd van Christus — aan Baron Beyens, toenmaals Belgisch gezant te Bukarest; wij geven er hier een onuitgegeven afbeelding van.



JAN GOSSAERT GENAAMD MABUSE: Christus aan den schandpaal
(Hoort toe aan den heer Ingenieur Luigi Bernascone, Milaan).

— Het hotel van de Congresplaats te Brussel (Veiling in Mei 1919 door den expert Le Roy) bevatte een van deze *Ecce Homo's* met de verrassende vermelding « Italiaansche school »; en nog meer andere zijn er in omloop in de wijde wereld der handelaars in oudheden!

2. In Duitschland, buiten het zoogenaamde origineel van Schall-Riaucour:

— Depot van het Berlijnsch Museum, nr 1388; compositie in tegenovergestelden zin, slecht.

— Hertogelijk Museum van Brunswijk, nr 405; opschrift: *fecit 1526* (zelfde datum als te Gent).

— Museum van Karlsruhe nr 150; opschrift: *pingebat* 1527 ([2]).

— Een exemplaar dat van het depot der Kunstgalerij van Dresden nr 805 naar de Academie van Schoone Kunsten dier stad werd overgebracht. Veel

([1]) Z. 62. Afmetingen 23.3 × 17.5.

([2]) « Die Verspottung Christi ». Afmetingen 24 × 19.

grooter (¹), met een valsch monogram van Dürer (waarmee de « Gothische » paneelen zoo dikwijls opgeluisterd worden) zou het volgens den Guarienti-inventaris in de XVIIIᵉ eeuw, voortkomen van den hertog van Mantua.

— Te Keulen, in de verzameling W. Schmitz (vroeger verzameling Weyer, verkocht te Keulen in 1862, nʳ 246); opschrift : *J. Malbodius, invenit 1527* (²).

— In Oostenrijk-Hongarijë. Te Weenen, Kunstgalerij Gsell (verkocht den 14 Maart 1872). Is dit niet het goede exemplaar van Karlsruhe, waarvan de afmetingen overeenstemmend zijn ? (³).

— Te Graz ; waarover ik geen enkele inlichting bezit, tenzij de vermelding in den catalogus van Karlsruhe.

— Te Buda-Pest; in de verzameling van graaf Jan Pallfy, in het Museum van Schoone Kunsten. De beschrijving ervan is van Gabriël de Térey, Conservator, in een bizonderen catalogus uitgegeven in 1913 (⁴).

4. In Engeland. Een *Ecce Homo* van Mabuse, gelijk aan ons type, komt voor in den catalogus van de Burlington Fine Arts Club van 1892. Nadien opnieuw aangetroffen in een tentoonstelling van Vlaamsche Primitieven in de New Gallery te Londen, in den winter van 1899-1900 ; ter leen gegeven door Isaac Falcke, esq. (⁵) *Invenit 1527*, als bij het onze, dat misschien één en hetzelfde is.

5. In Frankrijk. In de verzameling Guillain te Maubeuge, geboortestad van Jan Gossaert; enkel een verwijzing van oude catalogi.

— Museum van Reims (nʳ 684 van den catalogus van M. Sartor, 1909, aangekocht in 1897) (⁶). Geteekend op de trede : « *Johannes Malbodius pinxit* ». Dit belangrijk exemplaar, dat waarschijnlijk met de bijzonderste stukken van de verzamelingen der geteisterde stad in veiligheid gebracht werd, wordt nergens vermeld.

— In het Museum van Besançon, dat zoo aantrekkelijk en zoo weinig bekend is, heb ik onzen Christus aangetroffen met doornen gekroond, effen en bleek (op koper : geschonken door M. Alfred Pochet).

— Eindelijk, in het Museum Calvet te Avignon, onder nʳ 613, Mabuse *Jesus met doornen gekroond, wordt aan den spot van het volk overgeleverd* (⁷). Gansch waardeloos.

6. In Portugal : vroeger in de verzameling van graaf de Castello-Melhor, verkocht te Lissabon in 1901. Opschrift : *Malbodius invenit* met datum : 1527.

7. Eindelijk, om de opsomming te sluiten, bezitten wij in Italië eenige

(¹) 54 × 41 ½.

(²) Gekocht voor 161 Fr ! Afmetingen 24 × 18.5.

(³) Nʳ 214 — 24 × 19.

(⁴) Afmetingen 51 × 40; komt voort uit een kasteel bij Presburg.

(⁵) Nʳ 70. Afmetingen 9 ¼ × 7 ¼ duim.

(⁶) Afmetingen 25 × 20.

(⁷) Afmetingen 46 × 37.



JAN GOSSAERT GENAAMD MABUSE : Christus aan den schandpaal. (In 1909 aangekocht door Baron Beyens).

dokumenten betreffende een *Christus aan den Schandpaal*, die — evenals het doek uit de verzameling Schall-Riaucour, dat door de Duitsche wetenschap als het beste aanzien wordt — wil doorgaan voor het origineel van dit zoo algemeen verspreide thema. Van groote afmetingen [1], draagt het zeer duidelijk het opschrift « *Joannes Malbodius pingebat* », maar de slechte photographie laat niet toe de eigenschappen ervan naar waarde te schatten. Zijn bezitter, ingenieur Luigi Bernascone, te Milaan, bood het op 6 Augustus 1909 aan het Brusselsch Museum te koop voor 25.000 frank : sedertdien werd er mee te koop geloopen bij alle besturders van musea in Europa, en werd het nog van stad tot stad rondgedragen, kort vóór den oorlog. Ik weet niet wat er sedertdien geworden is van dit veronderstelde prototype eener reeks replica's, waarvan ik in dit korte bericht slechts een overzicht wenschte te geven, om aldus een geringe bijdrage te leveren tot de studie van Meester Jan Gossaert van Mabuse.

Juni 1919.

PIERRE BAUTIER.



(1) Afmetingen 76 × 52.



VLAANDEREN IN ITALIË [1]

QUINTEN METSYS — JOOST VAN CLEEF DE OUDE — HIERONYMUS BOSCH — JOACHIM PATENIER — BLES.

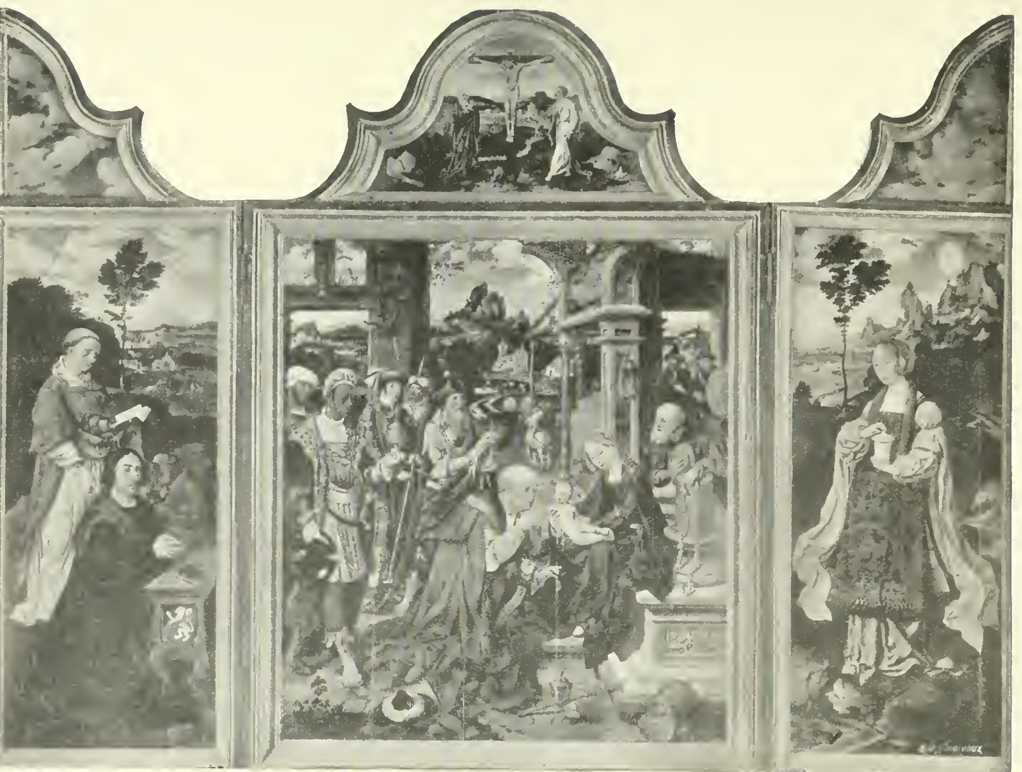


In de geschiedenis van onze schildersschool, maakt de XVIe eeuw den indruk, een tijdperk van overgang, van diepe omwenteling te zijn. De artistieke meesterschap in de Nederlanden gaat over van Gent of Brugge naar Antwerpen. De stormachtige welvaart van de oude gemeenten is aan het afnemen. De kunstenaars van onze provinciën, die er vroeger werk en voordeel gingen zoeken, volgen de onzekere fortuin, verlaten de streken van overlevering en ondergang, en trekken naar Antwerpen, de jonge, werkzame en ondernemende stad Antwerpen, om er hun vakkennis te vernieuwen en er te trachten het geluk te veroveren.

Want het is ook daar dat sedert den aanvang der eeuw de invloed van de Italiaansche Renaissance, en van de buitengewone meesters die ze deden ontstaan, zich meer en meer begint te doen gevoelen. De jaren zullen haar steeds grooter eischen doen stellen ; zij zal eindigen met het beheerschen van de gansche werkzaamheid van de Vlaamsche kunstenaars, zoodanig dat zij hun ingeboren gaven tot op zekere hoogte zal verlammen... En het zal slechts een Rubens gegund zijn, door het wonderlijke werk van het genie, de grootheid der klassieke opvattingen te versmelten, met het verlangen naar waarheid, dat eigen is aan zijn ras...

Eigenaardig mag het heeten, dat de Vlaamsche kunstenaar dier eeuw, waarvan de strekking en verzuchting het meest verwantschap met die der Italianen vertoont, waarschijnlijk nooit Italië gekend heeft. Het is in den geest van zijn kunst dat Quinten Metsys hen nabij komt, en niet in den vorm,

(1) Deze bladzijden zijn ontleend aan een werk, waarvan de uitgave tot betere tijden verdaagd wordt, en dat gewijd is aan de studie der artistieke betrekkingen van ons land met Italië, en tevens van de menigvuldige werken van onze oude meesters die in de musea en verzamelingen van het Schiereiland bewaard worden. Wij voegen er bij, dat het woord Vlaanderen hier gebruikt wordt in den zin dien het had in de XVe en XVIe eeuw : « deze zoo uitmuntende als bewonderenswaardige landen, schrijft Guicciardini ; dit gedeelte van België dat de Nederlanden wordt genoemd... of liever, in bijna gansch Europa, Vlaanderen ; het deel wordt voor het geheel genomen wegens de macht en den luister van het Vlaamsche land ».



JOOST VAN CLEEF DE OUDE: Aanbidding der Wijzen.
(San Donatokerk, Genua).

zooals Mabuse, van Orley en het meerendeel der tijdgenooten. De elementen, die onbetwistbaar van vreemden oorsprong zijn, worden in zijn werk slechts zelden aangetroffen. Wat men vooral in zijn rijpere werken aantreft, is de bedrijvigheid van een persoonlijkheid, die naarmate haar kultuur zich heeft ontwikkeld, bewuster wordt van de strekking van zijn kunst en meer bezorgd om de harmonie. Zijn kunst heeft zich in dezelfde mate als zijn verstand gelouterd. De betrekkingen die de meester had met de humanisten Erasmus en Thomas Morus, geven blijk van zijn geestelijken aanleg. Zij droegen ook natuurlijk bij tot het prikkelen van zijn streven, en het scherpen van zijn initiatief.

Iets jongs, iets nieuws verheldert met onverwachten glans, vervormt bij hem de oude overlevering, die hij, naar alle waarschijnlijkheid, ontving in het Leuvensche midden. De *Legende van Sinte Anna* (1509), in het Museum van Brussel, verrast door de teere gevoeligheid van de uitdrukking, door de buigzame zwierigheid van de lijn, door de blijde bekoring van de samenstelling. Prachtige eenvoud, waaraan zekere gemaaktheid echter niet vreemd is. Dit weinigje gezochtheid, dit men weet niet wat in de atmosfeer van het werk, in het rythme van de kleuren en de houdingen, dit alles schijnt wel te duiden op een algemeener onbepaalbaren invloed van de kunst uit het Zuiden.

Sommige historici — de heer Fierens-Gevaert bij voorbeeld — wijzen in het werk van Quinten op duidelijk bepaalde invloeden van Francia, Leonardo, Raphaël, Luini... De nauwkeurigheid van deze vaststellingen brengt de gevolgtrekking mede dat de Antwerpsche kunstenaar persoonlijk de werken van al deze Italianen moet gekend hebben. Aangenomen echter dat hij in het Schiereiland vertoefd heeft, zijn dergelijke hypothesen toch slechts gewettigd, wanneer het mogelijk is de chronologische orde van zijn werken in overeenstemming te brengen met die der werken, waardoor hij zich beinvloeden liet ([1]).

Buiten de *H. Magdalena* van de verzameling Mansi te Lucca, een uitstekende herhaling van het uitnemende schilderijtje in het Antwerpsch Museum (N° 243), treft men in Italië geen werken aan die zonder eenigen twijfel aan Metsys mogen worden toegeschreven. De kapel van het Dogenpaleis te Venetië bevat een *Ecce Homo*, een krachtige schildering in bruine tonen, een navolging, die de betreurde A. J. Wauters toeschrijft aan Colin de Coter ([2]).

In de Academie van Bologna wordt onder den naam van Albrecht Dürer (N° 704) een *Met doornen gekroonden Christus*, over wiens smartelijk gelaat het

([1]) Het Museum van Posen bezit een doek *Maagd met het Kind*, dat men niet met zekerheid aan iemand toeschrijven kan en men beurtelings aan Metsys of Patenier heeft toegeschreven. De opvatting van dit werk is zonder eenigen twijfel ingegeven, wat het groepeeren van de personen betreft, door de *H. Anna met de Maagd en het Kind* van Leonardo.

([2]) Kopie in het Burgerlijk Museum van Verona (N° 67). — Het Museum van Antwerpen bezit een *Ecce Homo* (N° 572, enkel het borstbeeld van Christus), dat op enkele wijzigingen na een herhaling is van de hoofdfiguur van dit werk

JOOST VAN CLEEF DE OUDE: Portretten.
(Uffizi-Museum, Florence)

bloed heendruipt en dat met een stralenden nimbus omringd is, bewaard. De trekken van dit gelaat zijn de bijna getrouwe weergave van het *Heilig Aanschijn* in het Museum van Antwerpen (N° 250), dat door sommigen aan Albrecht Bouts, door anderen aan Quinten wordt toegeschreven. Het Gerechtshof van Dijon ([1]) en het Museum van Lyon bezitten een paneel waar hetzelfde onderwerp op ongeveer gelijke wijze behandeld wordt. Al deze beelden zullen hun ontstaan wel danken aan een oude, wellicht uit de xv^e eeuw dagteekenend prototype.

Tot de school van Metsys moet een triptiek van de verzameling Durazzo-Pallavicini (2^e zaal), te Genua, en onder den naam van Lucas van Leyden gecatalogiseerd, worden gerekend. Het middenpaneel, de *Graflegging van Christus*, biedt veel punten van overeenkomst met de beroemde *Graflegging* te Antwerpen.

De Heilige Hieronymus neemt een overwegende plaats in de godsdienstige iconographie van de xv^e en xvi^e eeuw in, zoowel in Vlaanderen als in Italië. Men stelt hem meestal voor, geknield vóór het beeld van den Gekruisigde, in een kerk of in een landschap. De Antwerpsche meesters die na Metsys kwamen, zijn zoon Jan, Patenier, Marinus, van Hemessen, enz. hebben een aanzienlijk getal dergelijke werken nagelaten. De Officiën te Florence (N° 779) en het paleis Bianco, te Genua (zaal 3, n° 544), stellen er elk een ten toon. Men treft er ook een aan in het paleis Rosso, te Genua, van zulke fijne en pittige factuur, dat men gemeend heeft er de hand van Quinten zelf in te mogen herkennen ([2]).

Metsys is, in dien tijd, de voornaamste van de meesters van het Noorden in wiens kunst de persoonlijkheid van den kunstenaar zich, om zoo te zeggen, begint los te maken van zijn werk. Zijn voorgangers waren de onbewuste dienaars geweest van een machtige overlevering die een overvloed van schitterende werken had voortgebracht en aan wier invloed zij zich niet hadden kunnen ontworstelen. Zij bouwden, beeldhouwden, schilderden, maar zij waren nooit alleen bij het scheppen van hunne werken. De gansche kunst van het verleden, die uitsluitend godsdienstig was zooals de hunne, werkte met hen mee. De gedachte die zij tot uiting brachten was de gemeenschappelijke gedachte van den tijd. Zij was in hen en was er werkdadig als het leven zelf, als de lucht van de streek waar zij opgegroeid waren, als de moedertaal die zij hadden aangeleerd zonder het te beseffen, tezelfder tijd met hen ontstaan, met een woord, even natuurlijk als het licht. Het geloof, dat zij in plastische vormen vertolkten, was dat van de menigte. Zij spraken voor haar en in haar naam. De verwarde stem van de massa kreeg in hun mond klaarte en pracht.

Bij Metsys, bij Hieronymus Bosch, worden wij, in de kunst van het Noorden, de eerste sporen gewaar van den ommekeer in het gedachtenleven, die

([1]) A. Germain : *Les Néerlandais en Bourgogne*. Bruxelles, van Oest.
([2]) Dr. W. Valentiner : *Œuvres satiriques de Q. M., Arts anciens de Flandre*. Dl. I, afl. 1.

eerst langs het realisme, daarna langs het humanisme, de overlevering ten voordeele van het individu tracht te verdringen. De kunstenaar die totnogtoe een volgzaam en vaak naamloos vertolker van geheiligde onderwerpen was, zal, zoo hij zichzelf, met zijn droomen en zijn verbeeldingen, al niet tot onderwerp neemt, toch een grootere ruimte hiervoor in zijn werk voorbehouden. Het spreekt vanzelf, dat Metsys in dit opzicht ver van Leonardo of van Giorgone af staat; maar hij is hun niets verschuldigd. Met een verschil in hevigheid, dat voldoende verklaard wordt door het verschil van midden, gehoorzaamde hij, evenals zij, aan de algemeene strooming die, bij het vernieuwen van den Europeeschen geest, dezen voorbereid had het classicisme van de Renaissance te aanvaarden als de uitdrukking van het ideaal dat zij zich langzamerhand gevormd had.

Het werk van Metsys stroomt over van zijn teedere, ietwat droomende persoonlijkheid. De zachte vervoering van zijn visie wordt vertolkt door den rijkdom en de schakeering van de kleur, den bevalligen en innemenden vorm van de figuren. En deze dichterlijke aanleg gaat bij hem, evenals bij meer lyrische naturen, gepaard met een eenigszins hekelende opmerkingsgave. Wie kan beter de wanstaltigheden en bespottelijkheden van de werkelijkheid bemerken, dan hij, wiens verbeelding gansch gekeerd is naar de volmaakte schoonheid? In den rand van de handschriften waar da Vinci de uitkomsten van zijn kunstoverwegingen of zijn wetenschappelijke proefnemingen opteekende, schetste hij, uit het geheugen of onvoorbereid, grijnzende figuren, met woeste, komische of lachwekkende tronies, waar men soms raden kan, dat het zijn bedoeling was aan te toonen hoe enkele wijzigingen, enkele aandikkingen voldoende zijn om het hoofd van een held te veranderen in dat van een schurk.

Men heeft aan deze « karikaturen », die veeleer studies zijn, een beslissenden invloed toegeschreven op de ontwikkeling die de satire-schildering in de Nederlanden met Bosch en na hem gehad heeft. Men zou erover verwonderd kunnen zijn, dat deze teekeningen — waarvan de verspreiding in dien tijd zeer beperkt moet zijn geweest — in de Noordelijke landen zoo sterk zouden ingegrepen hebben, terwijl er in Italië zelf, en wel in de kunstmiddens waar Leonardo het meest aanzien had, niemand geweest is om de voorbeelden, die hij op dit gebied gegeven had, na te volgen. Naar ons gevoel heeft men hier te doen met een opzettelijk bijeen brengen. Het is Leonardo niet, die Bosch van zijn eigenaardig genie bewust gemaakt heeft; het is ook hij niet, die Metsys geleerd heeft, de ontwikkeling van zijn opmerkingsvermogen tot de satire toe te ontwikkelen. In dit opzicht hadden zij beiden slechts de oude overlevering van de prentenschilders uit het Noorden na te volgen, of de spreekwoorden en volksverhalen van de streek te vertolken, zooals Bruegel de Oude en Jordaens het deden.

In de Officiën worden onder den naam van Bruegel den Oude drie zonderlinge teekeningen bewaard (N^rs^ 2327-29 F). Op de eerste ziet men drie

grijsaards met aapachtig gezicht, geheel naakt en bezig met drinken. De eene houdt den pot bier vast, dien zij waarschijnlijk onderling moeten verdeelen ; de tweede drinkt het glas dat hem werd geschonken, terwijl de derde, die op den grond gezeten is, met ongeduld het zijne toesteekt om op zijn beurt te kunnen drinken. Van de andere teekeningen stelt eene er een soort nar voor met haakvormigen neus, een kin als een overschoen, die op lompe wijze een hokkesprong maakt; de laatste stelt een oude dronkaard voor, die met lachend gelaat voortwaggelt. Dr. Valentiner schrijft deze teekeningen toe aan Quinten, maar deze toekenning dringt zich niet méér aan de overtuiging op als de vorige.



SCHOOL VAN QUINTEN METSYS : Christus met doornen gekroond. (Pinakotheek, Bologna).

Het prachtige doek van Metsys, de *Bankier en zijn vrouw* (1514), dat zich in het Louvre bevindt, heeft blijkbaar als model gediend voor de menigvuldige schilderijen die hetzelfde of een er mede verwant onderwerp behandelen, en die de critiek over 't algemeen onder het werk van MARINUS VAN ROYMERSWAEL rangschikt. Wij zullen onder meer vermelden, de *Bankier en zijn vrouw* (Bargello, Verz. Garrand, n° 39); de *Gierigaard* (Bologna, Pinakotheek, n° 703), een zeer uitdrukkingsvol schilderij wat de teekening en de kleur betreft; het verschilt bijna niet van den *Rekenplichtige der Accijnzen*, van het Museum van Antwerpen, waarvan het Burgerlijk Museum van Venetië (N° 95) een middelmatige kopie bezit.

De heer Cohen, die aan Marinus een aantrekkelijke studie gewijd heeft [1], schrijft op zijn actief twee paneelen van het paleis Corsini te Florence : de

[1] *Arts anciens de Flandre*, Dl. II, afl. 4.

Zegenende Christus, beenderige en gloeiende figuur, en een *Biddende Maagd*, fijn en bevallig, waarvan het Prado-Museum de kopieën, toegeschreven aan JAN METSYS, bezit. Van dezen laatste zou wel kunnen zijn, *De Vrede*, halfnaakt figuur in een landschap als achtergrond, in het Bargello.



SCHOOL VAN QUINTEN METSYS: Graflegging.
(Galerij Durazzo-Pallavicini, Genua).

De zaal van der Goes in de Officiën, bevat twee mooie *Portretten*, man en vrouw (N° 237), van zeer gladde en verzorgde factuur, van groote frischheid in het koloriet. De vrouw heeft een jong, tamelijk dik gezicht, onder een sluier. Zij draagt een donkergrijs en zwart kleed, waarop zich een wit kraagje afteekent, een rossen pelsmantel met fluweelen mouwen en zit bij een geopend venster, terwijl zij een kralen rozenkrans in de hand houdt. De man draagt een zwarte muts op zijn blonde haren, een granaatkleurig wambuis en een wit kraagje, onder een zwarten mantel met bontkraag. Hij steekt een ring aan den linker-wijsvinger. Het zijn rustige gelaten, met iets kinderachtigs en bekrompens bij de vrouw; iets hartelijks en bezonkens bij den echtgenoot. Deze laatste heeft veel gelijkenis met het model van een portret, van harder en schraler factuur, in de verzameling von Kaufmann te Berlijn, model dat een bloem in de hand houdt met tamelijk gemaakt gebaar [1]. De catalogus van de Officiën duidt deze personen aan als zijnde Quinten Metsys en zijn vrouw. Deze vereenzelving is weinig aan-

[1] Het portret van de vrouw heeft wel eenige gelijkenis met een portret dat toegeschreven wordt aan den meester van den *Dood van Maria* en dat zich in het Germaansch Museum te Nüremberg bevindt.

nemelijk, omdat op den datum die op deze paneelen voorkomt — 1520 — de groote Antwerpsche meester ongeveer 54 jaar geworden was Dezelfde tegenwerping zou te maken zijn tegen den vermeenden meester van den *Dood van Maria*, Joost van Kleef den Oude — toekenning die A. J. Wauters onder voorbehoud aannam — indien men in die portretten den schilder († 1540) en zijn vrouw wilde herkennen (1).

Men weet dat er twee JOOST VAN KLEEF waren, de eerste gezegd de Oude; de tweede, gezegd de Jonge of de Zotte († na 1554), die met het laatste epitheton vereerd werd, omdat hij, volgens Lampsonius en van Mander, het verstand verloor uit nijd dat werken van andere meesters boven de zijne verkozen werden. Die twee kunstenaars zijn dikwijls met elkaar verward geworden. A. J. Wanters heeft getracht, met de nauwkeurigheid die mogelijk is bij de groote schaarschheid aan inlichtingen over den eenen als over den anderen (2), het werk van ieder van beide vast te stellen. Hij heeft de zeer waarschijnlijke hypothese gesteld, als zou Joost de Oude tamelijk lang te Genua hebben verbleven, wellicht toen Philips van Kleef, heer van Ravenstein, deze stad bestuurde (1501-02 en 1506). Hij schilderde inderdaad voor de kerk van St Lucas d'Erba, een *Aanbidding der Koningen* (later overgebracht naar het Museum van Dresden); voor die van de H. Maria van den Vrede. een polyptiek, thans in het Louvre; voor die van den H. Donatus, een triptiek : de *Aanbidding der Koningen*, die nog steeds dit gebouw versiert. Twee schilderijen van zijn hand, een *Aanbidding der Herders* en een *H. Familie*, bevinden zich bovendien in de verzameling Balbi Senarega, te Genua. Bij den catalogus van den meester worden nog gevoegd, een *H. Familie* (Modena, Pinakotheek Estense, no 163); een *Maagd met het Kind* (vroegere verzameling Mansi, Lucca) en een *Lucrecia* in de verzameling Garraud (no 20), in het Bargello, te Florence.

De *Triptiek van de St. Donatokerk*, die door een Genuaansch patriciër, Stefano Razzo, besteld werd, is prachtig bewaard gebleven. Zij geeft ons een kenschetsend voorbeeld van de schitterende en pronkvolle manier van werken van den schilder. Joost heeft de koningen van de *Aanbidding* en de bekoorlijke H. Magdalena, van het luik aan den linker kant, van weelderige kleedingen voorzien; hij heeft de Maagd en het Kind onder de vervallen gewelfbogen van een rijk gebouw geplaatst. De landschap-vergezichten, die den achtergrond van de drie paneelen vormen,zijn fijn en in alle bijzonderheden behandeld en men bemerkt er de uitgesneden rotsmassieven die men aantreft bij veel Antwerpsche kunstenaars van dien tijd. Het glansrijk koloriet is warm en doorzichtig.

De lijst van de werken van den ouden van Kleef is, op ver na, niet met

(1) Het onderzoek van het wapen dat zich op den ring van dezen persoon bevindt heeft het mogelijk gemaakt hem te vereenzelvigen met een lid van de familie Smidt van Antwerpen.

(2) *Onze Kunst*, Februari 1907.



SCHOOL VAN QUINTEN METSYS : Ecce Homo.
(Dogenpaleis, Venetië).

zekerheid opgemaakt; veel doeken blijven in een soort onverdeeldheid tusschen hem en van Orley, Patenier, e. a. Dit zal niemand verbazen, wanneer men aan de eenheid van opvatting denkt die het onderzoek van zooveel schilderijen uit het Noorden van dien tijd doet uitschijnen. Hun vervaardigers zijn zeer oppervlakkige maar zeer behendige beoefenaars, die zonder veel aan de schikking te wijzigen, de geheiligde elementen van de gewijde geschiedenis die zij afbeelden, op het tooneel brengen. Hun aandacht wordt opgeslorpt door het decor, de bekleeding, het landschap. Zij werken er aan naar beste vermogen, en dit beste is uitstekend. In dit opzicht zou men kunnen zeggen

dat zij gemaakt zijn. Buitendien, en op weinige uitzonderingen na, is er geen persoonlijk gevoel. De oorspronkelijke overlevering is in schijn bijna nog niet aangetast, maar de geest die haar bezielde, die haar kracht en leven gaf, begint meer en meer te verzwakken.

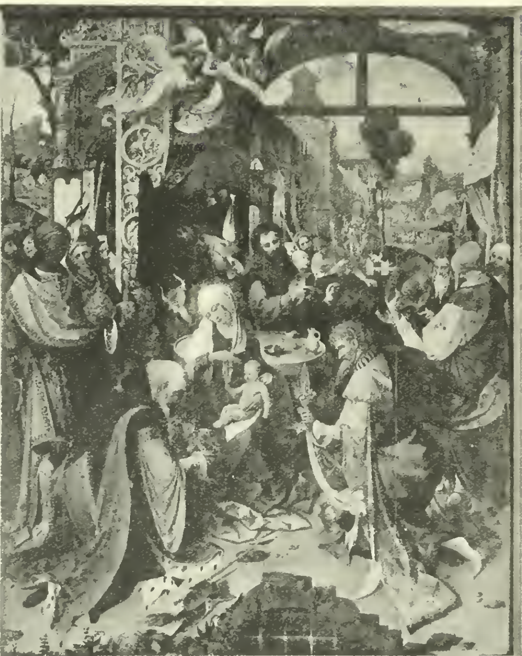
Deze meesters kennen noch de ontroering van een van der Weyden, noch de vurigheid van een Memling, noch de gevoeligheid van Metsys. Zij kennen ook niet die volkomen aansluiting tot de werkelijkheid, die de werken van Jan van Eyck een ongeëvenaarde kracht verleent. Slechts in het portret vinden zij, met het willen, ook het vermogen waar te zijn. Joost van Kleef de Zotte was, vertelt Guicciardini, « zoo bedreven in het konterfeiten naar de natuur » dat, toen Frans I, « die een ervaren bode had uitgezonden naar deze zijde om hem spoedig een schilder te brengen die bedreven en volmaakt was in zijn vak », Joost gekozen werd, naar Frankrijk ging en er « de portretten van den Koning, van de Koningin en andere Prinsen van het koninkrijk » maakte « waarvoor hem veel lof werd toegezwaaid en hij rijkelijk beloond en betaald werd ». Wellicht heeft de Florentijnsche schrijver hier een verwarring begaan, want niets is totnogtoe zijn inlichtingen komen bevestigen. Zou het door hem aangehaalde feit geen betrekking hebben op François Clouet, genaamd Jehannet, die naar alle waarschijnlijkheid van Brusselschen oorsprong was, en die de aangestelde schilder van Frans I en zijn opvolgers was?

Stellig is het dat Joost de Zotte aanzien wordt als de schilder van een groot aantal portretten die flink gemaakt zijn, en die alle de bijzonderheid hebben, om zoo te zeggen, sprekend te zijn, daar het model steeds in een zekere bedrijvigheid weergegeven wordt, hetzij dat de voorgestelde persoon aan het redetwisten is, hetzij dat hij een gesprek voert en zijn woorden met uitdrukkingsvolle handbewegingen begeleidt. Dit is het geval voor een *Mannenportret* in het paleis Pitti (N° 223), dat — hetgeen een voldoende waarborg voor zijn waarde is — toegeschreven werd aan Metsys en aan Holbein. De heer A. J. Wauters schrijft ook op het actief van dezen schilder een *Mater Dolorosa* die de catalogus van de Officiën (N° 762; kopie in het paleis Corsini, te Rome) vermeldt onder den misvormden naam van Joost Cleef.

* * *

Een groot aantal kunstenaars van dien tijd is min of meer onderworpen geweest aan Italiaansche invloeden. Er zijn er echter, wier persoonlijkheid bijna niet leed onder de aanvallen van het italianisme. Buiten een enkele, die trouwens ook later gekomen is, zijn zij geen groote kunstenaars, maar zij zijn zich zelf of om het juister uit te drukken, vermits allen in zeker opzicht van elkaar afhankelijk zijn, zij blijven tot den landaard behooren. Zij volgen de traditie van de streek, waarvan Hieronymus Bosch (1450-1516) de geestigste vertolker geweest is op het einde van de XVe eeuw.







Geboorte.

HENDRIK VAN BOUVIGNES, GEZEGD MET DE BLES (?):
Aanbidding der Wijzen.
(Brera-Museum, Milaan).

Vlucht naar Egypte.

Guicciardini noemt dezen schilder « uitstekende en wonderlijke uitvinder van fantastische dingen, vol spitsvondigheid en eigenaardigheid ». Deze woorden geven een tamelijk goede bepaling voor dit gedeelte van 's meesters werk, waar hij zijn genie van de nachtmerrie en het satirieke opmerkingsvermogen vrij spel geeft. Het schijnt ons overbodig toe, het geheim van den oorsprong zijner kunst buiten Bosch-zelf en de streken, waar hij geleefd heeft te zoeken. Wij hebben reeds gezegd hoezeer de veronderstellingen, die naar aanleiding van de karikaturale teekeningen van da Vinci gedaan werden, ons van allen grond ontbloot toeschijnen.

De verspreiding der klassieke grondbeginsels stuitte den bijval der Vlaamsche werken in Italië niet [1]. Deze vaststelling is ook van toepassing op het werk van Bosch en van hen, die het eigenaardig genre, waarvan hij de inwijder was geweest, beoefenden. Vooral Venetië schijnt een uitgesproken voorliefde voor deze meesters gehad te hebben. De naamlooze Morelli vermeldt verschillende schilderijen van Bosch : *Hel*, *Duivelarijen*, enz., in de verzameling van den kardinaal Grimani. Tot in de XVIIIe eeuw, was de Zaal van den Raad der X versierd met doeken van hem, een *Marteldood van de Heilige Julia* en een *Heilige Hieronymus*, die thans in het bezit zijn van het keizerlijk Museum van Weenen. De Academie van Venetië bewaart twee luiken die in vier paneelen onderverdeeld zijn en voortkomen van het hertogelijk paleis (Nrr 182 en 184) : de *Hel* en het *Paradijs*. Aan den eenen kant zijn het overeind staande rotsen, zware, stilstaande wateren waarover plotselinge lichtflikkeringen vale schijnen jagen, de duisternis die vol rook hangt en waar monsters met onduidelijke en ijzingwekkende vormen bewegen. Te midden van dit alles, de verdoemden die door de duivels gekweld worden. Aan den anderen kant, God in een wolkenkuil, de hemelvaart van de gelukzaligen, die gesteund en geleid worden door de engelen, de Levensbron in een bergachtig land. Het is onwaarschijnlijk dat men hier met oorspronkelijke doeken te doen heeft; men kan er in geen geval de levendige en fijne kleur van de echte werken van Bosch in herkennen. Daarentegen mag men zonder twijfel bij deze laatste den *Goochelaar* van de oude verzameling Crespi, die een bladzijde van schilderachtige opmerking en prachtige uitvoering is, rangschikken. Wij zullen nog vermelden, als zijnde van Bosch — vroegere werkwijze — of van zijn school, twee *Aanbiddingen der Koningen*, in de Brera te Milaan (N° 622) en in de Pinakotheek van Turijn (N° 193); deze laatste bevat menigvuldige bijkomende tooneelen, en is op schitterende wijze geschilderd, in volle tonen die men door middel van bruine schaduwen heeft doen uitkomen.

Het fantastische en het akelige waarvan Bosch de vertolker was, zullen wel in overeenstemming geweest zijn met den smaak van den tijd, want na

[1] Naar aanleiding hiervan deelen wij mede dat de nabootsingen van de etsen van Bruegel den Oude te Rome werden uitgegeven door Jean Turpin. (Van Bastelaer, *Les Estampes de P. B. le V.* Bruxelles, van Oest).

hem, prikkelde dit genre doorloopend of toevallig de verbeelding van tamelijk veel schilders, onder wie als de merkwaardigste Joachim Patenier, van Dinant (1485-1524), Jan Mandijn (1500-1569) en Henri de Bouvignes, genaamd *Met de Bles* (1510-ong. 1552) genoemd mogen worden. Het is totnogtoe alleen de heer Friedländer, meenen wij, die een methodische studie gemaakt heeft van het werk van dezen aanzienlijken kunstenaarsgroep der Antwerpsche school, waaraan wij waarschijnlijk een groot deel van die gestoffeerde landschappen, van die *Aanbiddingen der Koningen* en van die helsche fantasieën moeten toeschrijven, die men gewoon is kortweg te rangschikken onder den naam van Patenier, wat de eerste betreft, en onder dien van Bles wat de tweede betreft.



Teekening toegeschreven aan BRUEGEL DEN OUDE.
(Uffizimuseum, Florence).

Patenier zou een vruchtbaar, maar ook een geweldig eentonig schilder geweest zijn, indien hij de voortbrenger was van al die *Vluchten naar Egypte*, al die *Doopen van Christus*, enz. die op onveranderlijke wijze worden voorgesteld te midden van landschappen, versperd door hooge rotsen wier steile vormen zich op een achtergrond van blauwachtige bergen afteekenen. Dürer met wien Patenier te Antwerpen betrekkingen had, noemt hem « een goeden landschapschilder ». Deze welverdiende lofspraak is men in onze dagen in zooverre gaan uitbreiden, dat men dezen kunstenaar de verdienste toeschreef van het landschap een zelfstandig genre gemaakt te hebben. Men kan dienaangaande opmerken, dat Hubert van Eyck lang te voren reeds de formule, om zoo te zeggen, van het gestoffeerde landschap gegeven had, en dat zij daarenboven in zekeren zin was toegepast door de meesten der Vlaamsche meesters, wanneer zij, door middel van kleine episode-achtige tafereelen, hunne natuur-vergezichten, die het tooneel zijn van hun *Geboorten van Chris-*

tus of hunne *Aanbiddingen van de Koningen* verlevendigden. Hier ook heeft men, in de opvatting van Patenier, die weinig verscheidenheid aanbiedt, en waarvan de voornaamste trekken aangetroffen worden bij Joost van Kleef den Oude, bij Bles, enz., gemeend te mogen wijzen op invloed van Leonardo da Vinci en de Lombardische school; deze bewering zou nauwkeuriger moeten bepaald worden (1). De overeenkomst met de droomerige achtergronden van Leonardo, met die van de *Gioconda* en de *Maagd tusschen de rotsen*, bij voorbeeld, is zeer gering. Bij beiden zijn er rotsen, dat is alles. Het zou heelemaal niet buitengewoon zijn, indien Patenier gehoorzamend aan een eer fantasistische dan realistische verbeelding, zijn bezieling zocht in het hem vertrouwde Maasland en de rotspartijen die zich langs de landingsplaatsen en de boorden van dezen stroom verheffen (2). Wat de blauwachtige tinten van de einders betreft, de Vlaamsche meesters hebben waarlijk niet op Patenier gewacht, om ze op te merken en weer te geven.

In den grond waren Patenier, Bles en de andere leden van dezen groep genre-schilders voor de letter. Zij plaatsten — of lieten dit door een confrater doen — een paar kleine figuurtjes in een groot landschap, en de *Vlucht* of de *Rust in Egypte*, *Tobias en de Engel*, *de Goede Samaritaan* enz., waren klaar. Het landschap was er in dien tijd nog een heel eind van af, tot de waardigheid van een « zieletoestand » verheven te worden. Het was de plaats waar de gebeurtenissen plaats grepen die de aanleiding van het werk vormden — een decor. Wanneer de schilders zich inspanden, om dit decor te verfraaien, het karakter er van te doen uitkomen, gehoorzaamden zij slechts aan een neiging waarop wij reeds gewezen hebben, en die de gansche kunst in de richting van de versiering en het maakwerk stuurde.

Bles is, evenals de Meester van Flémalle, een onbestendig schilder. Buiten den Bles van de landschappen, den Bles-Patenier, heeft men den Bles van de *Aanbidding der Koningen* — den Henricus Blesius, waarvan het zonder twijfel onechte handteeken voorkomt op een drieluik van dit onderwerp, in de Pinakotheek van Munich — de schilder die bijbelsche of evangelische geschiedenissen vol rijk en vreemd gekleede figuren op het tooneel brengt. Men heeft eindelijk den Bles-Bosch, die duivelarijen voor den geest roept of een legioen veelvormige wezens van afschrikwekkende en bespottelijke samenstelling om den heiligen Antonius huppelen laat. De uil, waarvan hij gebruik zou gemaakt hebben als monogram, en die hem in Italië den bijnaam Civetta verworven heeft, werd of wordt niet aangetroffen in de doe-

(1) Zie nochtans hierboven, de nota aangaande een *Maagd met het Kind* in het Museum van Posen.

(2) De heer Jules Destrée heeft vroeger een dergelijke meening uitgesproken (*Jeune Belgique*, Juli-Augustus 1894 : *Notes sur les Primitifs d'Espagne*). Men kan ook niet denken aan Titiano en de Dolomitische landschappen van sommige zijner schilderijen. Het is slechts in de tweede helft van deze eeuw, dat de etsen naar Titiano van Cornelius Cort in Vlaanderen binnendrongen.



HENDRIK VAN BOUVIGNES, GEZEGD MET DE BLES (?): De Kopermijn.
(Uffizimuseum, Florence).

ken die men hem toeschrijft. Het is trouwens een weinig betrouwbaar kenteeken, daar men het ook aantreft op schilderijen die heelemaal vreemd zijn aan Bles.

A. J. Wauters hecht niet veel belang aan de aanwezigheid van dezen profetischen vogel, want hij schrijft de *Kopermijn*, van de Officiën (N° 141), toe aan Lucas Gassel (1520-61) die de schilder is van dergelijk onderwerp, maar geringer van uitvoering, in het Museum van Brussel (N° 180). Wat ons betreft, wij zouden dit werk, wat de factuur en de samenstelling aangaat, veeleer in verband brengen met de *Predicatie van den H. Johannes*, in hetzelfde Museum, en dat de voortreffelijke kunsthistoricus heeft toegeschreven aan Bles (N° 40). Men is des te meer geneigd om de *Kopermijn* aan hem toe te schrijven, daar dit ook met zijn houten gebouwen en de smidse waar de ertsen bewerkt worden, het kasteel met zijn torentjes dat men tusschen de boomen bemerkt, de rotspartijen die de hoogte ingaan en de fijnheid van zijn groenachtigen achtergrond, vooral doet denken aan het landschap van de Maasstreek, en de kopernijverheid die op dat oogenblik zoo bloeiend was te Dinant en omstreken.

Het zou moeilijk zijn de *Aanbiddingen der Koningen* die van den groep Bles of pseudo-Bles afkomstig zijn, op te sommen. De algemeene gegevens zijn steeds dezelfde. Een vervallen gebouw waarvan slechts zuilen of versierde pijlers, overblijfsels van een grondmuur of overwelfde gangen, overschieten. De Koningen, waaronder een neger, verschijnen prachtig uitgedost voor de Maagd en het Kind, aan wier zijde men den heiligen Jozef bemerkt Om hen heen verdringt zich het gevolg der koningen of een groep personen die in geen zichtbaar verband staan tot de voorstelling. Op de luiken wordt vaak aan de eene zijde de *Geboorte van Christus*, aan de andere zijde de *Vlucht naar Egypte*, in een landschap in den zin van Patenier voorgesteld. Drie luiken van dien aard worden bewaard in het Palazzo Bianco, te Genua (Zaal 3, N° 17, toegeschreven aan Patenier) en in de Brera (N° 620). De luiken van dit laatste triptiek stellen de *Geboorte* en de *Rust in Egypte* voor; die van het andere de *Maria-Boodschap* en de *Rust in Egypte*.

De *Aanbidding* van Milaan, die voortkomt van de kerk delle Convertite te Venetië, is een buitengewoon bewogen samenstelling. Men zou zeggen dat de schilder geaarzeld heeft om er de kleinste ruimte leeg te laten (¹). De Maagd, omringd door de Koningen, zit bij een tafel die gevuld is met spijzen en potten. Achter dezen groep bevinden zich verschillende personen, de herders, krijgslieden, enz. De krib staat half-verborgen achter een gordijn, dat vast-

(¹) De heer G. J. Hoogewerff rangschikt den schilder van deze *Aanbidding* tusschen Joost van Kleef den Oude en den pseudo-Bles van Munchen; hij schrijft hem een *Geboorte van Christus* toe in het Museum van Weenen (N° 627ᵃ), en een *Geboorte van Christus* in de Pinacotheek van Munchen (N° 162). De heer Hoogewerff stelt voor dezen kunstenaar de voorloopige benaming « Meester der neerstrijkende engelen » voor. (G. J. Hoogewerff. *Nederlandsche Schilders in Italië;* Utrechtsche bijdragen voor Letterkunde en Geschiedenis). Utrecht, A. Oosthoek, 1912, blz. 28.

geheeht is aan een grooten met gips-medaillons versierden pijler. Aan gene zijde van een grooten gewelfboog bemerkt men de gebouwen van een soort paleis, en een uitgebreid bergachtig landschap, waar een stroom doorheen loopt. Op het voorplan ziet men een betralied keldergat, dat men ook aantreft op een *Aanbidding van het Kind* (Pinakotheek van Turijn, n° 195) en waarvan men de aanwezigheid niet goed verklaren kan. Men zou zich kunnen afvragen of de bijzonderheid die men ook op sommige etsen van Bruegel den Oude waarneemt, niet zoo maar overgenomen werd uit een of ander *Mysterie*, waarvan de schilder nauwgezet de tooneelschikking heeft weergegeven. Op den grond bemerkt men een kei, waarop twee gekruiste korenaren liggen; een der engeltjes van de *Geboorte* heeft er ook twee in de hand. Is dit misschien een rebus die de kunstenaar ter oplossing aan de toekomstige geleerden voorlegt?... De twee luiken vormen twee bevallige genre-schilderingen, waar verbeelding en legende hand aan hand gaan. Het Kind van de *Geboorte* ligt stralend van licht in de kribbe. De Maagd en drie engelen bidden, geknield en omringd door een zwerm van kleine naakte engelen, die op geesten gelijken. Op den achtergrond, verschijnt op den drempel van een vervallen gebouw, de heilige Jozef, met een brandende lantaren in de hand. Zooals de heer Mâle ([1]) verklaard heeft, is dit een bijzonderheid die ontleend werd aan de Mysteriespelen, waar de echtgenoot van Maria optrad met een lantaren of een kaars, om aan te duiden dat de handeling in den nacht plaats greep De Maagd van de *Rust in Egypte* is gezeten aan den voet van een boom waarachter een ezeltje weidt. Zij maakt zich gereed om Jezus de borst te geven. De heilige Jozef heeft zijn staf en korf op den grond gelegd, en is zijn kruik gaan vullen in de beek. Verder op een rots, staat een zuil, waarop zich een bronzen beeldje bevindt, dat als neergebliksemd omvalt, wat een sedert lang gebruikte figuur was, om den val der afgoden bij de komst van Christus aan te duiden.

Met de voortbrengselen van den groep Bles, mag men een *Kruisafneming* in verband brengen van de Pinakotheek van Turijn (N° 307), evenals de hooger genoemde *Aanbidding van het Kind*, van hetzelfde Museum, waarin de schilder zich toegelegd heeft op het weergeven van kunstlicht-effekten, en een prettig drieluik dat toegeschreven wordt aan Civetta en zich in de Pinacotheek van Bologne bevindt (N° 701). Wat het koloriet betreft vertoont dit drieluik wel verwantschap met de *Aanbidding der Koningen* van de Brera, maar het is van verfijnder factuur, vooral wat de bekleeding der figuren aangaat, waarvan de stoffen en weefsels — gebloemd fluweel, glimmende zijde, blauwe met rose glansen, gele met bruine glansen, roode met rose glansen, bruine met gouden glansen — met een verteederde toewijding behandeld zijn. Het is de *Geschiedenis van Esther en Assuerus*. Het zal wel overbodig zijn, het kleurige verhaal van het *Boek van Esther* te herhalen. In het midden zien wij de

([1]) *L'Art religieux de la Fin du moyen âge*, blz. 62.



HENDRIK VAN BOUVIGNES, GEZEGD MET DE BLES (? : Geschiedenis van Esther en Assuerus.
(Pinakotheek, Bologna).

gunstelinge geknield aan de voeten van den koning, die haar ten teeken van bescherming met den schepter aan het hoofd raakt; op de luiken, het banket waarop de trotsche Vasthi versmaad had te verschijnen. Aan de buitenzijde, Adam en Eva : zij staan rechts en links van den boom met het mooie, bruinachtig-groene loover, om wiens stam de slang met vrouwenhoofd heen kronkelt. Het Paradijs-landschap met zijn bosschen, zijn valleien en zijn heuvels, heeft een idyllisch karakter; en deze indruk wordt niet vernietigd door de figuur van onze eerste ouders, hij tamelijk flauw, met zijn veel te mooi gekrulde haren en onbeholpen in zijn naaktheid; zij, bevalliger, met eenigszins popachtig gelaat omgeven door haar lange rosse haarvacht. Het type van den « grooten koning » en zijn opschik lijken veel aan de figuren van Metsys. Wat het overige betreft, het decor van het middenpaneel, de draperieën, de standbeelden die men door de openingen van den zuilengang ziet, het nauwgezet behandelde loof van de boomen in het Paradijs, doen eenigszins denken aan het *Drieluik van de Magdalena*, van het Museum van Brussel (N° 560) dat door den heer A. J. Wauters aan van Coninexloo wordt toegeschreven, maar waar andere critici een Bles, of liever een Pseudo-Bles in herkennen.

De Bles-Bosch is vertegenwoordigd te Venetië en te Bergame. Te Bergame in de verzameling Lochis (N° 73), een *Heilige Christophorus*, reus met langen baard en rooden mantel, die tegen een boom aanleunt. De eilandjes van den stroom dien hij oversteekt dienen tot woonplaats aan kluizenaars; een van hen heeft zich een schuilplaats in de holte van een boom ingericht. Bij den oever ziet men — een symbolisch beeld van het leven — een grooten visch, die er een kleine verslindt, terwijl hijzelf tot prooi dient aan twee ratten.

Te Venetië in het « Museo Civico », een *Bekoring van den H. Antonius*, die eenige gelijkenis vertoont met het n^r 603 van het Museum van Brussel, dat een zelfde onderwerp behandelt, en bij de werken van onbekende meesters gerangschikt is. De heilige, kaal en met langen baard, bidt, geknield met een kruisbeeld in de hand, terwijl een gehoornde duivelin voor zijn oogen twee naakte, met juweelen getooide vrouwen opwekt. Het sombere landschap, waar hier en daar de gloed van brand zichtbaar is, is gevuld met grijnzende en schrikwekkende gestalten. In het Hertogelijk Paleis (N° 269) voert de schilder ons in de hel zelve. Het is nutteloos te bevestigen dat, in tegenstelling met hetgeen men wel eens [1] beweerd heeft, hij zich niet heeft laten beïnvloeden door Dante, wiens naam en werk hem waarschijnlijk gansch onbekend waren. Bij Bosch — aan wie dit werk overigens is toegeschreven — evenals bij den schilder van deze *Hel*, is het niet altijd uit te maken of het zijn bedoeling geweest is schrik dan wel den lachlust op te wekken. Die huppelende duivels, die de verdoemden sleuren en uiteenrukken, hen aan ingewikkelde martelingen onderwerpen, krijgen eenigszins het uitzicht van satanische

[1] Maeterlinck : *Le genre satirique dans la peinture flamande*. Bruxelles, Van Oest, 1907.



DE HEL.
(Dogenpaleis, Venetie).

acrobaten. Dikwijls zijn zij lachwekkend, en lachwekkend zijn ook de monsters die den vorm aannemen van keukengereedschap of van muziekinstrumenten. Het gansche tooneel wordt beheerscht door een doorschijnenden bol, die in de ruimte drijft, en waarschijnlijk het Paradijs voorstelt. Beneden is het een gewemel van verdoemden die hun foltering ondergaan of de prooi zijn van slijmige dieren. Er is echter een zekere orde in deze wanorde. Bijzondere straffen zijn voorbehouden aan de doodzonden; de wellustelingen zijn onder een gloeiend deken gelegerd, de gulzigaards zijn om een tafel geschaard waarop slangen kronkelen... En een aartsengel, met gouden pantser onder een rooden mantel, bestuurt met een vlammend zwaard in de hand, de bestraffing van de schuldigen. Aan den horizont, die in nacht of schemering gedompeld ligt, flakkeren de vlammen met rooden gloed omhoog; dikke rookwolken drijven over den bodem of stijgen de hoogte in, terwijl duivels er doorheen vliegen.

Boven en rechts op het doek is er een met wit aangebracht opschrift dat een inventarisnummer schijnt te zijn. Beneden, rechts, is er een ander dat bestaat uit letters zonder verband, die in een halven cirkel geschikt zijn en waarop zich een pad uitstrekt. Het werk is erg zwart geworden. Het is een vindingrijke samenstelling, doch erg koud. Het is meer het werk van een navolger die schikkend te werk gaat, dan van een schepper die zich aan de bezieling overgeeft, misschien wel Jan Mandijn, die, zooals van Mander ons leert, uitmuntte in de « duivelarijen, wanschepsels en helsche tooneelen, die hij in den geest van Bosch schilderde ».

Arnold Goffin.





JACOPO DE BARBARI EN MARGARETHA VAN OOSTENRIJK



L mijmerend over de opkomst van het *italianisme* in Vlaanderen, stel ik me gaarne voor, dat een kunstenaar uit gindsche streken, de fakkel van de Renaissance overbracht naar diegenen der onzen, die ze niet gingen halen te Rome, Florence of Venetië.

Ik kom in verzoeking, om eer bij den roman dan bij de geschiedenis te rade te gaan. Paul Bourget heeft een essai *La Dame qui a perdu son peintre* gewijd aan het fetichisme van een te zakelijk opgevatte wetenschappelijke studie op kunstgebied; met soms vinnigen spot hekelt de Fransche schrijver er de Duitsche geleerden en hun hypercritiek — hypercritiek, het woord is van uitstekende toepassing op het land van den Uebermensch van Nietzsche, op het land dat zich op hoogdravende wijze boven alles stellen komt. Wij halen uit *La Dame qui a perdu son peintre*, de zoo gedurfde als van grond ontbloote bewering als zou Andrea Solario — gegroeid uit het Lombardische midden waar Leonardo da Vinci den schepter zwaaide, de schilder van de *Madona met het groene kussen* en het portret van Charles d'Amboise — in het jaar 1509 naar Antwerpen, waarvan de steeds groeiende welvaart een betooverenden indruk maakte op de Italianen, gekomen zijn. Deze aanwezigheid van Solario te Antwerpen, zou heel wat verklaring brengen in het wederkeerig spel van invloeden, die het tijdperk dat hier geopend wordt, kenmerken : de voorkeur voor de Milaansche modellen van Leonardo, die zeer waar te nemen valt bij Mabuse bij voorbeeld, de herhaaldelijk voorkomende vertolking van Leonardische composities door onze (Antwerpsche) schilders uit het overgangstijdperk, en, vooral in het werk van Solario zelf, die vermenging van Lombardische fijnheid en Vlaamsche nauwkeurigheid, waardoor zijn doeken een « Noordelijk » uitzicht krijgen, dat ons tijdens onze wandelingen in musea vaak getroffen heeft. (Voorbeelden : een typisch *Ecce Homo* in het Museum Poldi-Pezzoli te Milaan, ofwel de *met doornen gekroonde Jesus tusschen twee beulen*, in de Borghese-verzameling). De verbeelding van een leek die niet van beroepsmisvorming verdacht worden kan, en die gehoor geeft aan de behoefte om op de werkzaamheid van een enkeling een eenigszins onverwachte wending in de kunstevoluties te grondvesten, mag ons de — deze maal

historische — omstandigheid niet uit het oog doen verliezen, dat de te Brugge bij de opvolgers van Gerard David gevestigde Ambrosius Benson, van Lom-



Photo Hanfstaengl.

Fig. I. — JACOPO DE BARBARI : De Maagd met het Kind en twee heilige figuren. (Staatsmuseum, Berlijn).

bardischen oorsprong was. — Niettegenstaande de beteekenis die men thans aan gezamenlijke factors toeschrijft, zal er steeds in de kunstgeschiedenis een plaats in te ruimen blijven voor den rol van afzonderlijke persoonlijkheden... Laat ons dus, evenals Paul Bourget, een reizend kunstenaar opsporen die het *italianisme* tusschen zijn reisgoed naar de Nederlanden overbracht.

Zou, niettegenstaande de voornoemde Lombardische gissingen, de reis van den Venetiaan Jacopo de Barbari ons het gewenschte aanknoopingspunt leveren ?

Jacopo de Barbari, plaatsnijder en schilder, ook genaamd Jacopo di Barberino, Jacometto, Jacob Walch, Frans van Babylonië of, volgens het merk van zijn koperplaten, de Meester met den Mercuriusstaf, is, niettegenstaande deze talrijke bijnamen, hoegenaamd niet bekend bij het groote publiek. Zijn laatste levensjaren bracht hij door in België, in den gloedvollen aanvang van de xvi^e^ eeuw. Indien er volstrekt een *Renaissance-bode in de Nederlanden* zijn

moet, zullen wij hem verkiezen, omdat zijn naam (de voornaamste van zijn namen) welluidend is, men zoo weinig van hem afweet (ten minste wat zijn betrekking tot ons land betreft), en zijn wegvliedende persoonlijkheid onze verbeelding toelaat het overige te doen !

« Voorlooper die de baan effenen kwam voor den zegetocht van de Italiaansche kunst in Europa ». Deze uitspraak verraadt bij de deskundigen een neiging om het aandeel dat Jacopo bij de esthetische ontwikkeling van het Noorden gehad heeft, te overdrijven. Een van zijn lofredenaars aarzelt niet te beweren dat hij hier de grootste omwenteling in de moderne kunstgeschiedenis na die van de gebroeders van Eyck teweegbracht ! Een andere kondigt met den grootsten ernst af, dat zonder hem Dürer en Lukas van Leyden niet voor de kunst bestaan zouden ! Nochtans is zijn naam onbekend bij de menschen « met middelmatige ontwikkeling », wat hun trouwens niet euvel te duiden is, daar niets in zijn voortbrengst dergelijke lofspraak wettigt. Laat ons toegeven dat deze « uitnemende schilder van allerlei mysteriën » slechts den rol had van een leeraar, en dit nog vooral ten opzichte van de Duitsche kunst ; dit is de reden waarom de Duitsche geleerdheid zich van Barbari heeft meester gemaakt, er zich heeft op geworpen, met een logheid die van aard is den liefhebber te ontmoedigen door een vloed van onverteerbaar proza. Uit deze literatuur haal ik een zin die van gezond oordeel getuigt : « Men kan, volgens de overgebleven werken, moeilijk begrijpen, dat hij door zijn beschermers zoo zeer op prijs werd gesteld ; maar deze ingewikkeldheid werd gewaardeerd in een tijd die gretig was naar technische nieuwigheden om zijn gedachten uit te drukken ». Onafhankelijk theoreticus als hij was, begunstigd door de toevalligheid van een zwerverij zonder voorgaande, moest deze tengere Italiaan « voor den export », die met eer beladen aan het hof van Margaretha van Oostenrijk kwam sterven, noodzakelijkerwijze indruk maken op de vertegenwoordigers van onze schildersschool als Jan Gossaert en Bernard van Orley. Heel moeilijk te bepalen is het echter in hoeverre van hem invloeden zijn uitgegaan.

Jacopo de Barbari werd waarschijnlijk geboren te Venetië in het eerste derde van de xv^e eeuw [1]. Ondanks de bewijzen die hem tot de Italiaansche nationaliteit doen behooren — twee kwijtschriften door hem in het Italiaansch geschreven (in de archieven van Rijssel) — zijn er schrijvers die volharden dat hij Vlaming ofwel Luikenaar is : Frans Jacob, zoon van den graveur Frans van Bocholt, wat vervormd werd tot Babylonië. Aan te nemen dat hij te Venetië geboren werd van Belgische ouders die juist uitgeweken waren om de toekomstige onderzoekingen te ontkomen, zou van onzen kant een voortvarend nationalisme zijn.

De criticus Berenson schrijft zijn Venetiaansche opvoeding toe aan den

(1) Men heeft verondersteld in 1436, datum die een gravuur van Georg Fennitzer vermeldt : « Jacob Walch, Mahler in Nürnberg A° 1436 », welke het geboortejaar van den kunstenaar zou kunnen zijn.

schilder Alviso Vivarini, « wiens stijl even zacht is als zijn naam », den naam Alviso die Maurice Barrès zoo dierbaar was in zijn opstellen over den dood



Phot. Braun & Cie.

Fig. 11. — JACOPO DE BARBARI : Heilige Familie (kopergravuur).

van Venetië. Jacopo was bevriend met den kroniekschrijver Marino Sanuto, want de minnares van dezen laatste, Girolama Corsi, die om haar geest en schoonheid beroemd was, droeg hem een sonnet op, *ad Jacomettum pictorem*, waarin zij hem aanspoorde de dichtkunst te beoefenen, en de zon en de sterren te bezingen. Hieruit heeft men afgeleid dat Barbari zelf verzen zou geschreven hebben : het meerendeel van zijn werken getuigt van geestelijke verfijning — echter weet men van zijn leven trouwens niets af tot op het einde van de eeuw, dus gedurende meer dan zestig jaar — wat mijn taak niet weinig vergemakkelijkt. De gegevens die bij tusschenpoozen opduiken hebben betrekking op een grijsaard, waarvan ons noch de jeugd noch de rijpere leeftijd bekend zijn.

Tusschen de jaren 1490 en 1500 bestuurde de kunstenaar, denkt men, de uitvoering van een meesterstuk der houtgravuur : het *Zicht op Venetië*, gedagteekend 1500 ; het is een leuk panorama van de Koningin der

Adriatische Zee, waarvan de zes oorspronkelijke platen zich in het Museum Correr bevinden. Aan dezen xylographischen arbeid nam een broeder of bloedverwant van Jacopo, Nikolaas de Barbari, deel, één van de laatste aanhangers van de school van Murano met hare Duitsche strekking. Van een oorspronkelijk schilderij van dezen Nikolaas, met opschrift en bijvoeging van den Mercuriusstaf, in het paleis Mocenigo, werd in 1855 gewag gemaakt. Doch Neptunus met den drietand wordt afgebeeld op het *Zicht van Venetië*, evenals Mercurius met den staf. Ongetwijfeld behield Jacopo als kenteeken voor zijn verdere loopbaan deze herinnering aan een handelszaak : de voordeelige overeenkomst die voor het verspreiden van het plan van Venetië tusschen hem en den Nuremberger Anton Kolb, één van de aanzienlijkste kooplieden van de Fondaco dei Tedeschi, tot stand kwam.

Laat ons thans in het kort de vraag behandelen, die voor de Duitsche geschiedschrijvers van het grootste gewicht schijnt te zijn, namelijk *de betrekkingen tusschen Jacopo de Barbari en Albrecht Dürer.* In een handschrift dat thans in het British Museum berust, vertelt Dürer dat hij, in zijn jeugd, de kennis der verhoudingen van het menschelijk lichaam dankte aan « Meester Jacobus, geboren te Venetië, die mij, zoo vertelt hij, de schets toonde van een naakte mannen- en vrouwenfiguur, die hij volgens zekere afmetingen gemaakt had. Op dit oogenblik, vervolgt Dürer, lag het me meer aan het hart zijn theorieën te kennen, dan een onbekend koninkrijk te zien... » Verder is er een brief, die Dürer van uit de stad der Dogen in Februari 1506 aan zijn vriend Willibald Pirkheimer schreef, en waarin hij zich als volgt uitlaat : « Ik moet u zeggen dat er hier betere schilders zijn dan de vermaarde meester Jacobus ; nochtans houdt Anton Kolb staande dat er in de heele wereld geen kunstenaar is die zooveel verdienste heeft als hij. De andere schilders lachen hem uit en antwoorden dat hij wel te Venetië blijven zou, indien hij zoo verdienstelijk was. » En dan de volgende kernachtige zin in denzelfden brief van Dürer aan Pirkheimer, waarin hij een toespeling maakt op een geestdrift die hij niet meer gevoelde in 1506 : « De zaak die mij zoo beviel elf jaar geleden, bevalt mij nu heelemaal niet meer. » Uit deze eenvoudige zinsnede van den brief aan Pirkheimer : « De zaak die mij zoo beviel elf jaar geleden » is de algemeen aangenomen hypothese ontstaan van een eerste reis van Dürer naar Italië (1494), die zulke groote beteekenis had voor de ontwikkeling van zijn kunst. In 1494 was de jonge schilder nog maar een provinciale meelooper, die door Kolb in de Venetiaansche werkplaatsen werd rondgeleid, en zich zonder tegenspraak bij alle voorliefden van zijn geleider aansloot ; welnu, deze Kolb was, zooals we gezien hebben, de vennoot van Barbari bij de uitgave van het *Zicht op Venetië.* Vandaar de vereering van Dürer voor Barbari. Mag men nu uit deze toevallige betrekking tusschen Dürer en Barbari afleiden dat de geniale schilder van Nuremberg zich als de schuldenaar aanziet van den geringen Venetiaanschen leeraar ? Ik bepaal er me toe het



Phot. Braun & Cie.

Fig. III. — JACOPO DE BARBARI : Sint Sebastiaan (kopergravuur).

vraagstuk te stellen, zonder de menigvuldige oplossingen in overzicht te nemen. Stellig is het, dat Dürer een verteederde herinnering bewaard heeft voor den vriend uit zijn jeugd, zijn gezel op zijn eerste reis naar Venetië. Toen hij op 7 Juni 1521 te Mechelen de verzamelingen van de aartshertogin Margaretha bezocht, vroeg hij aan de landvoogdes het kleine boekje (met teekeningen) van meester Jacob, « maar zij had het reeds beloofd aan haren schilder (Bernard van Orley) », lezen wij in het dagboek over de reis van Albrecht Dürer in de Nederlanden.

Befaamd of niet in zijn vaderland, Jacopo de Barbari « vertrok weldra naar Duitschland en Bourgondië en paste zich aan de manier van het land aan » vertelt ons de onder anonymaat schrijvende Morelli, die niets afweet van het zoogezegde onderricht dat onze Venetiaan aan de kunstenaars van het Noorden brengen moest, en die zich sindsdien graag liet doorgaan als de verspreider van de klassieke ideeën. — Eerst te Nuremberg, waar hij onder den bijnaam van Jacob Walch (der Wälsche, de Italiaan) een benijdbare faam verwierf. « Men mag aannemen dat het bij de Duitsche prinsen als een uiting van levensfijnheid gold, dezen Venetiaan eenmaal bij zich aan het hof gehad te hebben ». Keizer Maximiliaan noemt hem in een brief van 8 April 1500 zijn *Contrefeter und Illuminist*; op 29 Februari 1504 bepaalt hij het te betalen loon aan Jacob de Barbary *Maler von Venedig* (schilder van Venetië) en aan zijn Nurembergschen inleider Anton Kolb, « die wij beiden een tijdlang in onzen dienst gehad hebben ». Wij weten door den kroniekschrijver Neudoerffer, dat Jacopo te Nuremberg een leerling opleidde, Hans von Kulmbach, bij wien, naast een overheerschenden invloed van Dürer, een Venetiaansche invloed waar te nemen valt. Barbari ontmoette ook Peter Vischer ([1]), den goeden smid van het graf van Sint Sebald. — Van Nuremberg begaf hij zich naar den keurvorst van Saksen, Frederik den Wijze. Vertrouweling van den vorst, gevoed en gehuisvest in zijn paleis, onderhield hij betrekkingen met de humanisten van de Universiteit van Wittenberg. (Lukas Cranach, die later de officieele schilder aan het hof van Saksen werd, liet zich door zijn gravuren inspireeren) ([2]). Hij had het kasteel van Wittenberg versierd met wandschilderingen, ontleend aan de Romeinsche geschiedenis; hij arbeidde in het kasteel van Torgau, te Naumburg en te Weimar. Daarna lokte Joachim van Brandenburg hem naar Frankfurt a/Oder, waar hij zich, zooals het uit dokumenten blijkt, in 1507 ophield ([3]). Het is waarschijnlijk van uit het verre

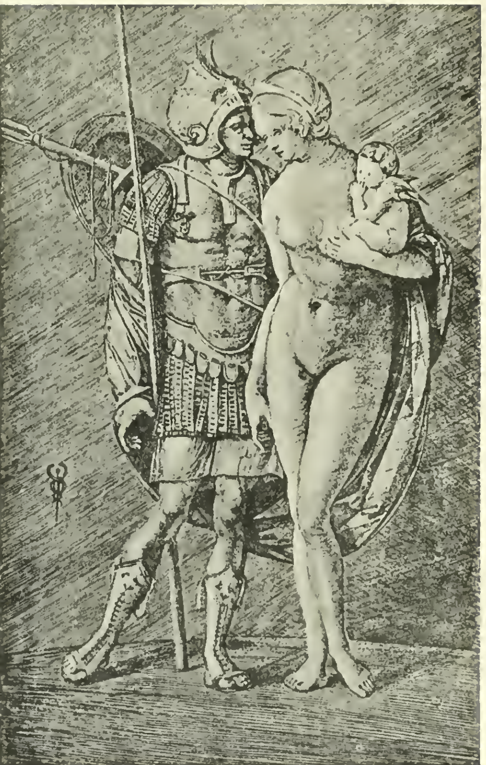
[1]) De zoon van Peter Vischer zou verschillende werken van den meester plastisch vertolkt hebben. Een uitstekende bronzen plakket « Orpheus en Eurydice » die ik destijds bij M. Gustave Dreyfus te Parijs gezien heb, vertoont in den rechterhoek boven, twee slingerende visschen op een piek, het zinnebeeld van Peter Vischer; het is ten onrechte dat men dit voor den Mercuriusstaf van Jacopo gehouden heeft; de compositie echter gaat stellig van hem uit.

([2]) Het model van Apollo op het doek van Cranach « Apollo en Diana », met het rotsenbolwerk van Saksisch Zwitserland op den achtergrond (waarvan een exemplaar in het Museum te Brussel), is rechtstreeks ontleend aan een gravuur van Barbari.

([3]) Een inventaris van het kasteel van Heidelberg, in 1685, vermeldt de portretten van Ursula, de dochter van den keurvorst, en van haar echtgenoot den hertog Hendrik van Mecklemburg, door Jacopo de Barbari (1507).



Fig. IV. — JAN GOSSAERT, GEZEGD MABUSE : Neptunes en Amphitrite. (Staatsmuseum, Berlijn)



JACOPO DE BARBARI : Mars, Venus en de Liefde (kopergravuur).

(Naar Charlotte Aschenheim, *Der italienische Einfluss in der vlämischen Malerei der Frührenaissance.* — Straatsburg, J. H. Ed. Heitz, 1910).

Brandenburgsche hof — de hemel gave dat het ons immer even ver ware gebleven als in dien gelukkigen tijd — dat meester Jacob de Barbari met groote onkosten (*magnis expensis*) naar onze provincies geroepen werd door een haastigen werkgever. De kunstenaar laat zijn vorstjes van over-den-Rhijn varen. Het is ons een wezenlijke verlichting thans te naderen tot de jaren die hij in de Nederlanden doorbracht. Nu pas wordt de Venetiaansche schilder eenigszins belangrijk voor ons ; en zie, juist nu worden ook de inlichtingsbronnen zeldzaam. Hij werd geroepen door den graaf Philips van Bourgondië, een bastaard van Philips den Goede — één van de 60 buitenechtelijke kinderen van Philips den Goede — het volmaakte type van den Mecenas uit de hooge Renaissance. Deze groote humanistische heer bekleedde aan het hof van Philips den Goede en Karel den Vijfde, in den weelderigen aanvang van de xvie eeuw, een reeks eereposten : hij was ridder van het Gulden Vlies, raadsman, kamerheer, admiraal van de Zeeuwsche zee, gouverneur en luitenant-generaal van Gelderland en Zutphen, pronk-bedieningen die zeer goed te vereenigen waren met de bescherming der Schoone Kunsten. Laten wij onze toevlucht nemen tot den biograaf van den prins, Gerard Geldenhauer van Nijmegen (*Noviomagus*), die in zijn *Vita clarissimi principis a Burgunais*, uitdrukkelijk zegt : « Arcessierat sibi magnis expensis pictores et architectos primi nominis Jacobum Barbarum Venetum et Joannem Malbodium, nostræ ætatis Zeuxim et Apellem ». Dit is de woordelijke tekst waarmee de aankomst van den kunstenaar, die zooveel vleiende onderscheidingen verwierf, in de Nederlanden wordt aangekondigd. Bovendien wordt er zijn naam gekoppeld aån dien van Jan Gossaert van Maubeuge (Mabuse). Beiden leven zij te zamen op de kosten van Philips van Burgondië, wat voor hun onderlinge beïnvloeding van wezenlijke beteekenis is, en worden zij den Zeuxis en Apelles van hunnen tijd genoemd, lofspraak die bijna banaal klinkt in een tijd van heimwee naar klassicisme en van hoogdravenden stijl. Beiden nogmaals maken zij deel uit van de afvaardiging van Philips bij den paus Julius II, in 1508. Zij traden op in dien prachtvollen stoet die zich naar de eeuwige Stad begaf (M. A. J. Wauters heeft deze odyssee verhaald in een artikel dat in de *Revue de Belgique* verschenen is) ; geheimzinnige afvaardiging, over wier doel een diplomaat ons slechts het volgende verhaalt : « zoowel om belofte van gehoorzaamheid af te leggen aan onzen Heiligen Vader, van wege mijnen genoemden heer aartshertog en zijne landen aan deze zijde, evenals voor andere geheime zaken, waarover het niet noodig is hier uit te weiden » (anders gezegd : het overige gaat ons niet aan). Deze reis naar Italië, in schitterend gezelschap, was een triomftocht : zij ontmoetten er Pico de la Mirandola,wiens naam gelijkluidend is met de meest opgehoopte wetenschap, en bevonden zich te Rome, toen Julius II het nog onafgewerkte plafond van de Sixtina deed onthullen, toen Raphaël de laatste hand legde aan de *Twist* en de *School van Athene* — een eenig oogenblik, waarop de Renaissance stralend al haar heerlijkheid ten toon spreidde. Intusschen had



Phot. Museum Dresden.

Fig. V. — JACOPO DE BARBARI : De zegenende Verlosser.
(Museum van Dresden).

Philips van Burgondië, die verlekkerd was op het heidendom, aan Gossaert het bevel gegeven de monumenten uit de oudheid te kopieeren, en, bij den terugkeer uit deze betoovering, bezigde hij onze twee gezellen voor de versiering van zijn kasteel te Suytburg, in Zeeland. Bevallige mythologische onderwerpen, schitterende naakt-figuren, eenigszins in wanklank met een mistigen hemel. Er is geen spoor van overgebleven ; evenmin als van een tweede lustslot van den prins te Wyk-Duerstede, waaraan ook Gossaert en Barbari medewerkten. De wellustige bastaard van Burgondië « met een blik, doordringend als de pijlen van Cupido », werd door een onthutsende gril der fortuin aangesteld tot bisschop van Utrecht, hoe weinig ook zijn vroegere lichtzinnige en losbandige levenswijze hem tot het episcopaat voorbereid had. Zou de braaf geworden bisschop van Utrecht wellicht zelf de lichte gewrochten die voor den admiraal van Holland werden uitgevoerd, hebben doen verdwijnen ? Mogelijk. In elk geval de veranderlijke Jacopo de Barbari had zijn dienst verlaten, want wij zullen hem thans en om te eindigen, aantreffen aan het hof van de landvoogdes Margaretha van Oostenrijk, na-nicht van den graaf Philips.

Steeds zullen wij met voorliefde vertoeven, bij de voor de verbeelding zoo vruchtbare uitdrukkingen van oude dokumenten. Laat ons dus, verkort, de drie fragmenten ter hand nemen, die door den uitstekenden Belgischen archivaris, Alexander Pinchart, in de Rekenkamer te Rijsel ontdekt werden en die eenig licht geworpen hebbe op het einde van de loopbaan van den zwervenden Venetiaanschen schilder

I) Een bevel van de aartshertogin van den voorlaatsten dag van Februari 1510 kent toe : « à notre bien amé paintre et varlet de chambre Jacques de Barbaris, en don pour une fois, 66 livres 16 sols du prix de 40 gros monnoie de Flandre la livre, pour s'acheter 7 aunes de drap noir pour une robe, 11 aunes de velours noir pour les bordures, 80 agneaux noirs pour fourrer la dite robe et 4 aunes de velours tanné pour un pourpoint ». (« Aan onzen welgeliefden schilder en kamerdienaar Jacques de Barbaris, als gift voor éénmaal 66 pond 16 stuivers ter waarde van 40 grooten Vlaamsch geld per pond, om 7 ellen zwart laken te koopen voor een kleed, 11 ellen zwart fluweel voor het boordsel, 80 zwarte lammeren om gezegd kleed te voederen en 4 ellen gelooid fluweel voor een wambuis »). In 't kort gezegd, het is een *uitdeeling van kleederen :* de geliefde schilder en kamerdienaar ontvangt van zijn meesteres een kleed in zwart laken met fluweelen boordsel in dezelfde kleur en gevoederd met velletjes van zwarte lammeren. De boekhouding der prinses stelt ons in staat, de omgeving te herscheppen door middel van onbeduidende bijzonderheden : wat wij gaarne zouden vernemen, wordt ons echter nooit uitdrukkelijk medegedeeld. Wat Jacopo, schilder van Margaretha van Oostenrijk betreft, kennen wij den prijs van zijn pelswerk, al het overige echter blijft ons onbekend.

II) Op 7 Maart 1510, een ander stuk. Het is, van wege de landvoogdes, de



Fig. VI. — JACOPO DE BARBARI : Heilige Catharina. (Museum van Dresden).

Phot. Bruckmann.

toekenning van een toelage aan haren getrouwen Barbari : 170 pond 8 stuivers « en considéracion des bons et agréables services qu'il nous a faiz, fait chascun jour et espérons qu'il fera après, de bien en mieulx, et afin mesmement de à ce le rendre tant plus enclin ». (« Wegens de goede en aangename diensten die hij ons heeft bewezen, nog elken dag bewijst en die wij hopen ook nog na dezen te ontvangen, van goed tot beter, en tevens om zijn neiging hiertoe op te wekken »). Het is een soort *aanmoedigingspremie*.

III) Ten laatste op 1 Maart 1511, kent Margaretha hem een jaarlijksch pensioen toe van 100 pond « considérant sa débilisacion et vieillesse » (« ter wille van zijn verzwakking en ouderdom »). (Het is de eerste en ook de laatste maal dat wij vernemen dat in die jaren Jacopo de Barbari een grijsaard is : alle veronderstellingen aangaande den waarschijnlijken datum van zijn geboorte te Venetië berusten op de vaststelling dat hij in 1511 te Mechelen zeer bejaard was). « Considérant sa débilisacion et vieillesse, qu'il n'a de nous aucuns gaiges ou offices, et afin mesmement qu'il ayt désormais mieulx de quoy vivre et soy entretenir en nostre service le demeurant de ses anciens jours... » (« Ter wille van zijn verzwakking en ouderdom en in acht genomen dat hij bij ons geen loon of betrekking heeft, en ten einde hem toe te laten gemakkelijker in zijn levensonderhoud te voorzien en zijn laatste dagen in onzen dienst te slijten... »). Deze maal is het een *vergoeding voor levensduurte* die toegediend wordt aan een hoveling, die in haar dienst vergrijsd is ([1]).

Een Latijnsche tekst betreffende zijn betrekkingen met Philips van Burgondië, deze drie archievenuittreksels in het Fransch betreffende zijn verblijf aan het hof te Mechelen, ziedaar alles wat de oorkonden uit den tijd ons mededeelen over het leven van Jacopo de Barbari, den Venetiaan, in België. Al het overige is slechts fantasie! Sommige Belgische schrijvers uit de jaren '80 hebben zich dienaangaande schuldig gemaakt aan sedert lang vergeten kletspraatjes. Ik zal de wijdloopige titels van hun werken opnoemen. Graaf de Canditto : *Jacob de Barbary et Albert Dürer, la vie et l'œuvre du maître au caducée ; ses élèves* (let op de naamlijst) *ses élèves Dürer, Titien* (dien

([1]) Aan de door Pinchart bekend gemaakte oorkonden moet nog de volgende zinsnede uit een brief van Hendrik van Nassau aan Margaretha van Oostenrijk (zonder jaartal) toegevoegd worden, die mij medegedeeld werd door M. Bruchet, archivaris van het Noorderdepartement :

« Maistre Jaques Barbari, le paintre, a esté bien rataint de maladie, et pource qu'il se commence à relfaire, il a desir pour passer le temps de faire quelque ouvraige, mais il m'a dit que les ostieulx et coulleurs dont il doit besoingner sont en vostre hostel à Malines en la chambrette haulte la ou il ne peult advenir. Je vous supplie affin de le non empeschier a faire quelque chose de bon que lui veullez faire envoyer la clef de ladite chambrette ».

(« Meester Jaques Barbari, de schilder, is zeer ziek geweest, en daar hij nu stilaan herstelt, wenscht hij om den tijd te dooden eenig werk te verrichten, maar hij heeft mij gezegd dat het gereedschap en de kleuren die hij noodig heeft, zich in uw hotel te Mechelen bevinden in het hooge kamertje waar hij niet bij kan. Ik verzoek u, om hem niet te beletten iets goeds te verrichten, hem den sleutel van gezegd kamertje te willen zenden. »)

men hier heelemaal niet zou verwachten), *Marc-Antoine, Mabuse, Marguerite d'Autriche, catalogue et prix de ses 43 gravures* (Brussel, 1881) met een aanhangsel van A. W. François, die het onsamenhangende nog overtroeft. Evrard : *Lucas de Leyde et Albert Dürer, la vie et l'œuvre de Lucas* (die, men weet niet hoe, bevorderd wordt tot volle neef van Barbari), *son école, ses gravures, ses peintures, ses dessins, catalogue et prix* (Brussel, 1884).

De stijlvormen die in de verschillende mandementen van de aartshertogin voorkomen : « bons, agréables et continuelz services qu'il nous a par cy-devant fait audict état de paintre..., et aultrement en plusieurs autres et diverses manières, fait encorres journellement et espérons que encorre fera de ci en avant, de bien en mieulx... » (goede, aangename en voortdurende diensten die hij ons in de hoedanigheid van schilder heeft bewezen... en ook, in meer andere en verscheidene vormen, nog dagelijks bewijst en ook in de toekomst hopen wij bewijzen zal van goed tot beter), sporen onze schrijvers aan om rond het verblijf van Barbari aan het hof te Mechelen een heel net van liefdeverhalen te verdichten! Mogelijk wel een middelmatig schilder, zou Jacopo een hoofsch muzikant en hoveling geweest zijn... wien tevens zeer het hof gemaakt werd! Mooie en treffelijke dame



Phot. Bruckmann.
Fig. VII. — JACOPO DE BARBARI : Galathea.
(Museum van Dresden).

volgens Brantôme, zou volgens hen, Margaretha van Oostenrijk niet minder geweest zijn dan « de laatste minnares van Jacopo de Barbari » (de eerste die hem deze milde humoristen toeschrijven was Catherina Cornaro, koningin van Chypra, het symbool van alle Venetiaansche beroemdheden) en indien ik de gedachte van den graaf de Canditto wel doorgrond, verafgoodde Margaretha de Italiaansche schilderkunst « *à la façon de Barbari, son ami* ». Voor de muts en de bolstaande lokken van den onweerstaanbaren Venetiaan, zou de hooggeboren prinses de verleidelijkste kronen van de Christenheid geweigerd hebben, en schuw haar geheimzinnigen *groenen geliefde* aan de nasporingen van het nageslacht onttrokken hebben. De poëtische scherts van Lemaire de Belges, de *Triomphe de l'amant vert*, zou dit schandaal verbergen onder den deknaam van den papegaai Jacquot (Jaco, Jacopo), tyran van het Mechelsche hof. De « verzwakking en ouderdom » van den held, waarvoor wij een welwillend medelijden gevoelen, zouden dan een bedrieglijk middel geweest zijn om den door overdaad verzwakten gunsteling te verbergen voor den keizer Maximiliaan, den aandachtigen vader van Margaretha,enz. ([1]). Laat ons de nagedachtenis van Margaretha van Oostenrijk en van haren « amé peintre et varlet de chambre » voor dezen smaad behoeden. De waarheid zonder meer is dat Jacopo vreedzaam stierf eenigen tijd nadat hem zijn jaargeld werd toegekend — vermits hij in het *Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures et manuscrits de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 17 juillet 1516* (Inventaris van het vaatwerk, de juweelen, tapijten, schilderijen en handschriften van Margaretha van Oostenrijk, regentes en landvoogdes der Nederlanden, opgemaakt in haar paleis te Mechelen, den 17 Juli 1516) genoemd wordt « wijlen meester Jacques de Barbaris ». Wij vermelden uit deze inventarissen van 1516 en 1523, de werken van den Venetiaanschen kunstenaar.

1° « Ung *Saint Antoyne* fest de la main de mestre Jaques, fest sur toyle ».

(« Een *H. Antonius* gemaakt door de hand van Meester Jaques, gemaakt op doek ») ([2]). Als nota in den rand : « Delivré aux prieur et religieul de Broux ». (« Afgegeven aan den prior en de geestelijken van Broux ») (de kerk van Brou, te Bourg-en-Bresse, waar Margaretha voor haren echtgenoot Philibert van Savoye, voor hare schoonmoeder Margaretha van Bourbon en voor zichzelf een prachtig praalgraf oprichtte).

([1]) Onze liefhebberende historici insinuëeren zelfs dat de Mercuriusstaf, het merkteeken van Barbari, te kennen geeft dat hij aangetast was door de syphilis, *Fransche ziekte !* Mooier kan het niet ! En wij zijn van meening dat het « Fransche » hof van Margaretha van Oostenrijk niet noodig had het in die mate te zijn.

([2]) Beter beschreven in 1523 : « Item ung aultre tableau de mons. sainct Anthoine, tenant ung livre et une besicle en sa main, et ung baston soubz son bras, le fond de bocaige et estrainges figures de personnaiges ». (« Item een ander schilderij voorstellende St. Antonius, dragende een boek en een bril in de hand, en een stok onder den arm; op den achtergrond kreupelhout en zonderlinge personages »).



Photo Hanfstaengl

Fig. VIII. — JACOPO DE BARBARI : Stilleven.
(Pinakotheek, Munchen).

2° « Ung autre grant tableaul d'une *teste de cerf* et ung *arbelestrier* avec une arbalestre carnequin fait de la main de feu maistre Jaques de Barbaris ». (« Een ander groot schilderij voorstellende een hertskop en een boogschutter met een kruisboog geschilderd door de hand van wijlen meester Jacques de Barbaris »). Zonderling schilderij-motief, bewijzend den smaak voor voorstelling van onbezielde voorwerpen, het stilleven.

3° « Ung petit tableaul de *chief d'un Portugalois*, fait sans couleur par maistre Jaques Barbaris ». (« Een klein schiiderij voorstellend het hoofd van een Portugees, zonder kleuren ('t is te zeggen grauwschildering) door meester Jaques Barbaris »). Het portret van een Portugees: de persoonsbeschrijving is te vaag, in acht genomen de geringe bepaaldheid van het nationale Portugeesche type, om het te herkennen tusschen de talrijke afbeeldingen van « onbekenden door een onbekende », die aan de muren der musea opgehangen zijn.

4° « Tableau d'un *crucifix* fait de la main de feu maistre Jaques ; au pied de la croix sont 2 teste de mors et une teste de cheval ». (« Schilderij voorstellende een *kruisbeeld* door de hand van wijlen meester Jaques ; aan den voet van het kruis zijn 2 doodshoofden en een paardenkop »). Verder « grandes platines de cuivre engravées bonnes pour imprimer sur papier » (« de groote gegraveerde koperen platen, geschikt om op papier te drukken ») van 23 platen van den Meester met den Mercuriusstaf, « le tout mis en une logette de bois », (het alles geborgen in een houten schrijntje).

Van dien aard zijn de geschreven bronnen betreffende het verblijf van Jacopo de Barbari in de Nederlanden : toekenningen van toelagen of dorre inventarislijsten. Zij zijn schaarsch, maar kennen dezen *artistieken gevolmachtigde van de Doorluchtige Republiek* in elk geval veel gewichtigheid toe. Het is gemakkelijk te begrijpen dat het raadsel den onvermoeiden navorscher die Pinchart was eenigszins van streek heeft gebracht en hij ergens in zijn nota's, die in de Koninklijke Bibliotheek berusten, neerschreef : « Vragen wat er met de schilderijen van Jacob de Barbari gebeurd is ». Ook wij kunnen ons zulks afvragen ; en daar zijn schilderijen, die aan Margaretha van Oostenrijk hebben toebehoord, niet weergevonden werden, zullen wij eenige werken, die den kenschetsenden Mercuriusstaf dragen of die hem werden toegeschreven, in overzicht nemen.

AFBEELDINGEN

I. — *De Maagd met het Kind en twee heilige figuren*, van het Museum van Berlijn, dagteekent uit den Venetiaanschen tijd. Dit schilderij, hetwelk door herstellingen misvormd werd, is een zwakke nabootsing van Alvisa Vivarini (den veronderstelden meester van Barbari) of van Cima da Conegliano, met een zekere schraalheid en kunstmatigheid die aan de kunst van Jacopo eigen is. De draperie « met fijne en golvende plooien omhult eerst de knieën, en spreidt zich dan uit over den bodem als een verwarde onrustige massa » [1].

Dit soort landschap met rotsachtige valeien, « tooneelscherm-achtig » (Fierens-Gevaert) geschikte bergen, werd nagevolgd door onze schilders van

[1] Zeer literaire beschrijving van dit doek door Paul Mantz in de *Gazette des Beaux-Arts*, 1878.

den Maas-groep, als Joachim Patenier en Henri met de Bles, verspreiders van de blauwe achtergronden in den zin van Leonardo. Het meest verzorgd is wel de schenkster — die Catherina Cornaro zijn zou, de weduwe van Jacques de Lusignan, de ex-koningin van Chypra... Zij leefde, « omringd door alle begoochelingen van roman en geschiedenis », in haar villa van Asolo, waar zij mogelijk op dat tijdstip den Meester met den Mercuriusstaf in het toppunt van zijn roem heeft ontmoet. De heeren de Canditto en consoorten gaan verder : die kleine dikkerd, die Catherina Cornaro is, met haar wipneusje, zou de eerste minnares van Barbari geweest zijn ([1]).

II. — De gravuren van Barbari vertoonen een groote verscheidenheid in den keus der onderwerpen, van de offerande aan Priaap tot de heilige vrouwen uit het martyrologium, — zonder zekeren leuken titel te vergeten : « Overwinning van de naakte mannen op de goed geluimde saters ». Ik heb deze *Heilige Familie* met de lijdende gelaatstrekken genomen als een staaltje van zijn graveerkunst, omdat de Mercuriusstaf, zijn merkteeken, er zeer duidelijk op voorkomt. Wij merken er de fijnheid van de stift, de zwierige trekken, vooral bij de gebogen lijnen.

III. — Deze *Sint-Sebastiaan*, die met boven het hoofd saamgebonden armen aan een boomstam vastgemaakt is, gaat terug (evenals het doek van Berlijn) tot Cima da Conegliano en de eerste Venetianen. De vormen werden weergegeven door middel van arceeringen, die met buitengewone fijnheid zijn uitgevoerd. — De platen van Barbari werden meestal in Duitschland en in de Nederlanden samengesteld.

IV. — Wij hebben vermeld dat Jacopo de Barbari en onze landgenoot Jan Gossaert samen gewerkt hebben voor Philips van Burgondië. Ziehier op goed geluk een geval waarbij de invloed van Barbari op Gossaert tastbaar is. Een gravuur van Jacopo, *Mars, Venus en Amor*, daartegenover, dezelfde spichtige Venus met de spilvormige beenen overgebracht in de vette Amphitrite van Gossaert (*Neptunus en Amphitrite*, in het Berlijnsch Museum). Let op dezelfde kniebuiging.

V. — De *Zegenende Verlosser*, van het Museum van Dresden, heeft weinig schitterende beteekenis, maar is zonder twijfel echt, vermits dit doek weergegeven werd in een houtsnede van Lukas Cranach, gedagteekend 1553, met het volgende gedrukte onderschrift : « Effigies Salvatoris Nostri Jesu Christi Ante L annos picta a præstantissimo artifice Jacopo de Barbaris Italo... » Zoodat de datum van dit doek 1553 min 50 jaar 1503 is, 't is te

([1]) Een klein zorgvuldig afgewerkt schilderij, met schitterend koloriet, een typisch gewrocht, « De Maagd en het Kind bij een fontein, tusschen Sint Jan-Baptist en den H. Antonius eremijt » werd ontleed en afgebeeld in de *Gazette des Beaux-Arts*, 1861 (XI, 318) door haar eigenaar Emile Galichon, schrijver van talrijke opstellen over Jacopo de Barbari. Zij vertoont op een plaatje de beginletters I. A. B. F. (fecit) met den Mercuriusstaf. Onder de in den laatsten tijd « ontdekte » werken van den kunstenaar, moet ook vermeld worden een « Afscheid van Christus aan zijne moeder », in de verzameling Franchetti te Venetië (Lionello Venturi. *La Renaissance des Arts*, Juli, 1919).

zeggen het tijdstip dat Jacopo te Wittenberg, het toekomstige brandpunt van de Hervorming, vertoefde. Dit motief had dus het zeldzame lot verkozen te worden als het ideale Christus-type van de Hervorming, dat door middel van de graveerkunst verspreid werd. *Ik ben de Weg, de Waarheid en het Leven.* Het is een variante van den Christus van Alviso Vivarini te San Giovanni in Bragora te Venetië ; maar nog beter zou de vergelijking te maken zijn met het portret van Dürer met de zijachtige lokken, waar de Nurembergsche schilder ons recht in de oogen kijkt : het zijn dezelfde dunne fijne haren. De blauwe mantel heeft een onderkant in bleek en verwelkt rood « als kerzen of rozen » (zegt Frimmel). Men bemerkt een klein kruis in de linkerhand van den Christus, en om zijn hoofd de schets van een aureool. — Dit wazige en onzekere Christusbeeld, in vliedende halftonen bewerkt, treft men meermaals aan in het werk van Barbari. Te Weimar, waar het geteekend is I. A. D. B. met den Mercuriusstaf, en, op dezelfde wijze onderteekend, te Brussel bij Mevrouw Goldschmidt (voortkomende van de verzameling Lippmann te Weenen [1]). Ik moet nadruk leggen op den eigenaardigsten trek van dit schilderij : de onhandig *half geopende mond.* Morelli somt eenige mechanische middelen op om de werken van Jacopo de Barbari te herkennen : vooral, den half geopenden mond. Verder geeft hij op : de sterk geteekende wenkbrauwen, den ronden schedel, massieve duimtoppen, de smalle en hooge opening van het oor, de zware, langs loopende plooien, in antieken trant (zijn draperieën gelijk vochtige linnen doeken), de neerhangende schouders, de te lange ledematen van zijn vrouwelijke figuren (wij hebben het vastgesteld bij de door Gossaert tot matrone gemaakte Venus). In het bezit van deze « middelen », vond de criticus Morelli (Italiaan van Duitsche opvoeding zooals men weet, alhoewel hij zich als Rus liet doorgaan bij het uitgeven van zijn werk onder het anagram van Lermolieff) — één van de meest verwoede omdoopers van schilderijen die Bourget bespot in *La Dame qui a perdu son peintre* — vond Morelli overal werken van Barbari. Men is genoodzaakt geweest zijn kataloog te ziften [2].

VI. — De *H. Catharina* in het Museum van Dresden, met een palm in

[1] Betwistbaar doek — Een andere Christus uit de veiling Alex. Posonij te Weenen 1877, werd lang aanzien als « het laatste werk van Albrecht Dürer ».

[2] Men schreef den schilder zonder aannemelijke bewijzen een reeks mannenportretten toe in eene kleur geschilderd, van die Venetiaansche portretten waarvan het model overgaat van Antonello van Messina naar de Bellini tot Giorgione toe. Het schoonste dat als het portret van den schilder aanzien wordt, bevindt zich in het Museum van Weenen. Het krachtige en bevallige gelaat teekent zich zuiver af op een ongewoon gordijn van wit brocaat, waarachter een kleine brandende metalen lamp zichtbaar is. Deze jongeling met fiere gezichtsuitdrukking is verwant aan de herauten die het graf Onigo in Sint-Nikolaaskerk te Treviso versieren en ook aan Jacopo worden toegeschreven. Men moet erkennen dat het merk Barbari gemakkelijk past op de Venetiaansche produkten die niet vereenzelvigd zijn. Het vermeende portret van Jacopo, te Napels, vergezeld van den mathematicus Fra Luca Pacioli, met het opschrift : « Jaco. Bar. Vigennis P. 1495 », kan den schilder onmogelijk voorstellen, — daar de *grijsaard* van 1510 zeker meer dan twintig jaar oud was in 1495.



Fig. IX. — Het Festijn van Balthasar. — Kopie van een vernietigde fresco-schildering van het hotel Busleyden te Mechelen, uitgevoerd door den schilder A. Hannotiau. (Koninklijke Musea van het Jubeljaarpark, Brussel).

de hand voor haar wiel staande, biedt de gelegenheid om verschillende criteria van Morelli te toetsen : het voorhoofd is breed en afgerond als bij een pop ; de oogen klein en gespleten (Thausing wijst op een fout waardoor de blik gewijzigd wordt en de uitdrukking van extase verkrijgt). Wij worden veeleer getroffen door de pruilerige eenigszins domme uitdrukking. — Van deze gebogen en krachtelooze figuren met te groote weekheid gaat een melancholische bekoring uit, iets zoets en ziekelijks, dat bij geen ander kunstenaar aangetroffen wordt [1]. Als tegenstuk, een onbeduidende *H. Barbara.*

VII. — Het is ook nog in het Museum van Dresden dat wij een *Galathea* aantreffen, staande op den schubbigen dolfijn die, gemend door een bijna onzichtbaren draad, haar meevoert over de golven. Beneden, op de zee, een rood-gonden streep waardoor de dageraad aangekondigd wordt. Een Venus van de zee, wier beenen eenigszins krom zijn, evenals op de nagebootste gravuren van Gossaert en Cranach, doet zij denken aan de Florentijnsche schilders, aan Pollaiuolo, aan Botticelli zelfs, aan wien men ze vroeger toeschreef. Terwijl andere mythologische figuren in dezen aard — een zonderlingen Mercurius (in het Museum van Stockholm) met een staf gelijkend op een lans — meer verwantschap vertoonen met de Duitsche kunst van Hans Baldung Grien. De uitspringende bovenlip stemt heelemaal niet overeen met de theorie van Morelli, maar hij beweert dat men onder opgelegde verflagen den onvermijdelijken half-geopenden mond zou aantreffen. Een gewillig systeem : wanneer het kenteeken dat er zijn moest, ontbreekt, zegt men dat men met een overschildering te doen heeft,

VIII. — Barbari, die de schepper is van onvaste en vage vormen, is wel tevens de man der tegenstellingen, want hij is de schilder van een werk vol « photographisch » réalisme : *De patrijs en de twee handschoenen* van de galerij van Augsburg (overgebracht naar de Pinakotheek van Munchen). Op geel-grijzen achtergrond, hangen aan een nagel, een patrijs, de stang van een kruisboog en twee stalen strijdhandschoenen met ijzeren gemaliede vingeren — zegeteeken van de jacht, met de toerusting van den valkenier. Alles met verbazende stevigheid geschilderd. Dit is zeker wel het oudste stilleven dat als dusdanig werd behandeld : men is geneigd te denken dat het dagteekent uit de Vlaamsche of Hollandsche XVIIe eeuw en toch is er een onweerlegbaar *cartellino* (stuk perkament waarop naar Venetiaansche wijze het handteeken geplaatst is) waarop bijna voluit de naam : « Jac. de Barbaris »

[1] Dezelfde decadente bekoring gaat uit van een soortgelijk doek (geteekend, gedateerd en met Mercuriusstaf), dat deel uitmaakte van de verzameling van den consul Weber te Hamburg en zich thans bevindt in de verzameling Johnson te Philadelphia (I. 167), « Ongelijke Liefde », een grijsaard die een jong meisje plaagt, onderwerp dat vaak voorkomt bij Quinten Metsys. Toen dit doek, betrekkelijk geschonden door hertoetsingen, tentoongesteld werd in het Gulden Vlies te Brugge in 1907, schreef Henri Hymans : « Het is jammer, want de meester vervulde een gewichtigen rol in de Nederlanden » Ook Félis was door dezen rol erg in beslag genomen geweest toen hij aan den meester den *H. Adrianus* van zijn verzameling (Bellegambe ?), verkocht in 1909, toeschreef.

geschreven is, de datum 1504 en ook de Mercuriusstaf. Buiten zijn andere titels is Jacopo de Barbari ook nog de vader van het stilleven; wij hebben gewezen op zijn neiging om kleine dieren of stillevens te schilderen. In de inventarissen van Margaretha van Oostenrijk : de kruisboog, het hertshoofd, het kruisbeeld en toebehooren. Elders heb ik opgemerkt : een distelvink die bij een landelijke fontein te drinken zit ([1]); een valk op een met krijt bestreken plankje ([2]); een mandoline die half uit haar koker gehaald is, met een glas wijn en een blauwe vlieg ([3]) Het is een andere zijde van de Venetiaansche traditie. Denk aan die parkieten, het paar schaatsen, het koppel duiven naast de waterkan en den appel die men in het beroemde schilderij de *Hofdames* van Carpaccio bemerkt. Men zou nog andere voorbeelden kunnen aanhalen ([4]).

IX. — De naam van Jacopo de Barbari werd soms te pas gebracht in verband met de fresco-schilderingen van het hotel Busleyden te Mechelen, die uitgevoerd werden ten tijde van zijn verblijf aldaar, zoo wat tusschen de jaren 1505 en 1517. Wij geven hier een gedeeltelijke kopie weer, uitgevoerd door den schilder Hannotiau en tentoongesteld in het Museum van het Jubeljaarpark. Deze kopie is des te waardevoller daar de oorspronkelijke schilderingen, die reeds erg beschadigd waren, vernietigd werden in den oorlogsstorm die in 1914 over Mechelen woedde. Het ongelukkige hotel Busleyden, zoo sierlijk met zijn torentje en zijn zuilengang (de Berg van-Barmhartigheid en het Muziekconservatorium waren er gevestigd) is niets meer dan een verwarde en jammerlijke puinhoop. Het is het *Festijn van Balthazar ;* de profeet Daniël verklaart aan de dischgenooten de geheimzinnige beteekenis van de waarschuwing die een bovennatuurlijke hand op den muur schrijft.

X. — Het onderwerp van het tweede tooneel mist duidelijkheid. Men heeft het gehouden voor den *Hof der Hesperiden*. M. Joseph Destrée denkt aan de *Bruiloft van Thetis en van Peleus* waar Eris, woedend omdat zij niet was uitgenoodigd, den appel der verdeeldheid tusschen de goden werpt. De gevangene die zijn hand uit een kuil omhoog steekt is volgens hem de geketende Prometheus, naar wie Mercurius, met een zonderlinge muts op het hoofd, zijn staf uitsteekt. Saturnus zit voor, want de hoofdschotel te midden van de tafel bevat een pasgeboren kind. Volgens M. Camille Poupeye stelt het tooneel veeleer het banket voor, waar Tantalos om de vóórkennis van de goden te beproeven « hun zijn gewurgden en gebraden zoon Pelops voorzet. Op het onderste gedeelte van deze schildering, die eenig mag genoemd worden in de

([1]) Op het schilderij Galichon.

([2]) Bij Lady Layard te Venetië (Verzameling die aan de National Gallery te Londen vermaakt werd).

([3]) Vroeger in de Verzameling Krenner te Regensburg; nadien verkocht aan Otto Mündler.

([4]) In de National Gallery, de beroemde *H. Hieronymus* toegeschreven aan Antonello van Messina (de anonyme Morelli schreef het toe aan Jacometto) vertoont op het voorplan een pauw, een patrijs en een schoteltje.

Noordelijke kunst, is Tantalos door de Schrikgodinnen geketend geworden in een vijver waarvan het gekristalliseerde water voor zijn dorstige lippen telkens wijkt, en onder een boom waarvan de appelen steeds aan zijn hand ontglippen ». Welk belang heeft het overige : Pan, met zijn horens en zijn bokspooten, bespeelt de syrinx het onderste boven, terwijl een stoet van licht-gekleede dames in mollige houding, voorbij trekt. Zou men niet meenen dat dit alles zonder goed bepaald doel geteekend is, uitsluitend voor het genot van de oogen, als een tooverspel? Stelkastjes vol vazen, schitterende juweelen, loofwerk en arabesken — het is een overladen versiering die denken doet aan een tapijtwerk, waar de gansche beschikbare ruimte benuttigd wordt om er gouden fantasieën van een Pinturicchio of een Sodoma vrij spel te geven ; want het is natuurlijk van Italië dat men droomt bij het zien van dit heerlijke festijn. Barbari versierde de kasteelen van Philips van Burgondië in Zeeland met heidensche naaktfiguren. Er is geen bezwaar om aan te nemen dat hij gewerkt heeft voor Hieronymus van Busleyden, waarvan de wapens zichtbaar zijn op een konsool van de balken ; Hieronymus van Busleyden, lid van den Grooten Raad van Mechelen, stichter van het College der Drie-Talen, verzamelaar van medalies, vriend van Erasmus en van Thomas Morus, een dilettant ten slotte die den minzamen schilder van Venetië bevallen moest. — Langen tijd bedolven onder het kalkwitsel, hebben de muurschilderingen van het hotel Busleyden, die de herinnering aan het weelderige leven van vroeger tijden opwekken, gedurende eenige jaren terug het licht gezien. Thans, door de vlammen geschroeid, zwart geworden en verbrokkeld, zijn zij opnieuw en onherroepelijk vernietigd.

XI. — Boven het verwoeste Mechelen, met zijn uitgedroogde kanalen, zijn groen geworden pleinen en gapende ruimten, zweeft de herinnering aan de beschermster van Jacopo de Barbari, *de goede landvoogdes.* « Ma très redoubtée dame, madame Marguerite, archiducesse d'Autriche, ducesse et comtesse de Bourgogne, douairière de Savoie ». (Mijn zeer geëerbiedigde vrouwe, Mevrouw Margaretha, aartshertogin van Oostenrijk, hertogin en gravin van Burgondië, douairière van Savoye). Dit portret was het laatste schilderij dat vóór den oorlog in het Museum van Brussel kwam en werd aangeschaft door de « Société des Amis des Musées Royaux ». Wij hadden er gaarne in herkend « het zeer fijne konterfeitsel van mevrouw, gemaakt door de hand van meester Jacob de Barbari » waarvan in de inventarissen gewag wordt gemaakt. Wij moeten er aan verzaken, niettegenstaande ons verlangen. Het is een van de exemplaren, het beste, van een reeks afbeeldingen van Margaretha die gewoonlijk worden toegeschreven aan Bernard van Orley, — er is er een te Antwerpen, een ander bij Dr. Carvalho in het kasteel te Villandry, een derde te Hampton-Court — en die M. Wauters wil toeschrijven aan den Brusselaar Pieter van Coninxloo. Margaretha draagt het strenge kleed der weduwen. Wij zullen het woord verleenen aan Brantôme: « Zij bleef weduwe op zeer jeugdigen leeftijd en was zeer mooi (laten wij



Fig. X. — Mythologisch tooneel. — Kopie van een vernietigde fresco-schildering van het hotel Busleyden te Mechelen, uitgevoerd door den schilder A. Hannotiau. (Koninklijke Musea van het Jubeljaarpark, Brussel).

hem niet tegenspreken!) zooals ik vernomen heb van verschillende personen die haar gezien hebben, en volgens de portretten die ik gezien heb en die haar zoo voorstellen, en waarop niets leelijk of te laken is, tenzij haar grooten en vooruitspringenden mond, zooals dit bij leden van het Oostenrijksch huis algemeen voorkomt ». Inderdaad, wij hebben er wel wat op te laken, en zien niets anders meer, dan dien vooruitspringenden mond, die Habsburgsche lip, die de frischheid van haar aangezicht voor ons bederft Zij was toen vijf-en-twintig jaar en moest zich door den schilder gevleid achten, daar zij, behaagziek als zij was, dit uitzicht verkoos om aan de oogen der nakomelingschap te worden vertoond. Haar latere portretten verbeelden haar steeds op vijf-en-twintig-jarigen leeftijd, op schilderijen, in beeldhouwwerk, in miniaturen en op het tapijt van Thurn en Taxis, waar zij met hare neven Karel den Vijfde en Ferdinand voor het mirakuleus beeld van Onze-Lieve-Vrouw van den Zavel knielt. Zoo zal dus ook geweest zijn het « zeer fijne konterfeitsel van mevrouw, gemaakt door de hand van meester Jacob de Barbari ».

Indien ik om te eindigen haar beeld getoond heb, is het, omdat men blijft stilstaan bij de treffende figuur van Margaretha van Oostenrijk, de goede landvoogdes, die de groote historicus Pirenne in een schitterende lezing destijds herleven deed op de mondaine voordrachtavonden van de « Annales » te Brussel Wij houden van haar ter wille van haar Fransche sympathieën, die op zulke welsprekende wijze opgehemeld werden door M. Spaak, naar aanleiding van Jean Lemaire de Belges, haar gewonen dichter, den voorlooper van Ronsard, die ons, dank zij hem, vertrouwd is geworden In de pittige taal van het oude Frankrijk, vat Brantôme in het kort het tragische lot samen van de dochter van Maximiliaan en van Maria van Burgondië : « De Fransche koning wilde niet onaangenaam zijn voor deze rechtschapen prinses, die zich zoo welwillend voor Frankrijk betoonde, en die zoo braaf en deugdzaam was, en toch, meer dan zij om haar deugden verdiende, ongelukkig in het huwelijk. Zij was eerst getrouwd met den koning Karel VIII, die haar, nog jong zijnde, terug stuurde naar haar huis en haar vader ; dan met den zoon van den koning van Arragon, Jehan, van wie zij een kind had dat na 's vaders dood geboren werd, en kort na zijn geboorte stierf ; ten derde met den schoonen hertog Philibert van Savoye, van wie zij geen afstammelingen had, en hierom droeg zij als zinspreuk : *Fortune infortune, fors une.* M. Spaak heeft ons haar onwankelbare trouw verhaald aan de nagedachtenis van een aangebeden echtgenoot, de ambtelijke rouwklachten en de lijkreden in verzen, waartoe de hof-dichters zich leenden. De *Couronne Margaritique* — een *Guirlande de Julie* vóór de letter, van een Rambouillet aan de Dijle — zwaait den lof van de kunstenaars, toonkunstenaars en geleerden die de aartshertogin omringden. De boeken van hare bibliotheek droegen als titels : *L'Orloge de sapience, la Forteresse de la Loi, le Miroir des Dames, l'Estrif de fortune et vertu* — alle doordrongen van een minnezangersaroom. In dit beschaafde midden, besprak men



Fig. XI. — BERNARD VAN ORLEY (vroeger toegeschreven aan) : Margaretha van Oostenrijk (Koninklijk Museum van Schoone Kunsten, Brussel).

de Ethica van Aristoteles of de Commentaren van Cesar, de natuur der vogels of de eigenschappen der dingen ; terwijl Margaretha « haar leed wiegde op de teedere klanken die zij aan haar spinet ontlokte ». De inventarissen vertellen ons den weelderigen eenvoud van haar interieur: « Item, twee zwart-fluweelen kussens, dienende voor het naaiwerk van mevrouw » en vermelden tot « twee groote behaarde tapijten om voor het bed te leggen ». Zij zelve hield zich bezig met schilderkunst, evenals met poëzie en muziek : « De nabootsing van een boek bevattende een kleine zilveren doos en vijf met zilver versierde penseelen, alles dienende voor het tijdverdrijf van mevrouw, het schilderen ». — Haar mormeltje op de knieën, roerloos en droomend in een met wapens beschilderden leunstoel, luisterend naar de smachtende wijzen van de menestreelen, bracht Margaretha van Oostenrijk heerlijke uren door in het hotel van Savoye, dat opgericht werd door Rombaut Keldermans, dat de oorlogen (en de Oorlog) geëerbiedigd hebben, en dat, heringericht als gerechtshof te Mechelen, ons te nederig toeschijnt om er de zetel te zijn geweest van een dergelijke macht die zich over gansch Europa in een verwikkeld net van kuiperijen uitstrekte. Uit deze ruime zalen waakte zij over onze provinciën met de scherpzinnigheid van een staatsman en de behendigheid van een vrouw die met alle fijnheden der diplomatie vertrouwd was. Op haar sterfdag kon zij met volle gewetensrust aan Karel V bekennen, « dat haar het heengaan hoegenaamd geen leed veroorzaakte », en in dit uur van opperste berusting verklaren, dat zij fier was hem de landen aan deze zijde bloeiend en aanzienlijk vergroot achter te laten, « hebbende, schrijft zij, de regeering derzelven trouw ter harte genomen, en hopende op goddelijke belooning, tevredenheid uwerzijds, Mijnheer, en voldoening van wege uwe onderdanen ».

Haar graf te Brou bij Bourg-en-Bresse, baarde haar gedurende haar leven een gestadige zorg ; kerk en praalgraf waaraan zonder oponthoud haar teekenaars, haar beeldhouwers en bouwmeesters werkten, een Jehan Perréal, een Conrad Meyt en een Louis van Bodeghem, wier plannen zij nooit ophield te verbeteren. « Het is dus daar (zegt Edgar Quinet, geboren te Bourg-en-Bresse) dat Margaretha een steenen schuilplaats bouwde voor de verlangens van haar hart, een dak voor haar verwachtingen en haar ongestilde smart. Zij verwarmde met brandende tranen de zich uitlevende middeleeuwsche kunst, zij verzachtte als een met leed gedrenkte sluier de beeldhouwkunst der XV[e] eeuw, zij plooide de oude geheiligde vormen van de kathedraal naar al de bewegingen van haar smart en van haar vrouwenziel. En toen de avond van haar leven gekomen was, en zij zelve alle dingen op hun plaats gebracht had, de marmeren bloemen die niet verwelken in een tuin van Christus en de dooden in het graf, is zij blootsvoets naast haar echtgenoot komen liggen, en het is slechts sedert dit uur dat voor haar het eigenlijke huwelijk in haar eeuwig hertogdom begonnen is. »

« Het zeer fijne konterfeitsel van mevrouw, gemaakt door de hand van meester Jacob de Barbari » niet gevonden hebbende, zijn wij toch een tijdlang blijven stilstaan bij dezen bleeken Venitiaan, hoofdzakelijk omdat hij even achter Margaretha van Oostenrijk te Mechelen aanliep.

En indien men mij vraagt hoe het komt dat ik den ootmoedigen Jacopo de Barbari durf binnenleiden bij hen die den roem van ons land vormen, zal ik antwoorden met Lampsonius :

Non tam pictoris, si quid me judice certet,
Arte debetur, quanquam debetur et Arti,
Quam tibi, quod carus, Belgarum, Margari, rectrix,
Dum tibi Appellea nihil est jucundius Arte.

« Het is niet zoo zeer om de kunst van den schilder, ofschoon de kunst er » voor iets bij is, dan wel om uw vriendschap voor den kunstenaar, o Marga- » retha, Regentes der Belgen... »

1918. PIERRE BAUTIER.





EEN CHRISTUSKOP VAN DE KATHEDRAAL VAN ATRECHT



USSCHEN de kunstwerken en de dokumenten die in 1913 te Gent bijeengebracht werden, in de Terugblikkende Tentoonstelling van Oude Kunst in Vlaanderen, bevonden er zich waarvan de burgerlijke stand sedert lang is vastgesteld ; andere boden aanleiding tot vraagstukken waarop de tentoonstelling de aandacht heeft gevestigd. De Christuskop, die in de kathedraal St. Vaast van Atrecht bewaard wordt, behoort tot de laatste reeks.

Dit mooi beeldhouwwerk is nooit het onderwerp geworden van een grondige studie ; de volks-vroomheid schrijft het weliswaar een ouderdom toe en brengt het in verband met een godsdienstoefening die met het karakter van het werk in tegenspraak zijn.

Volgens de schrijvers die al te bondig op het werk hebben gewezen, zou deze Christuskop voortkomen van een der kalvariebergen van Atrecht, dien van 1677 of dien van 1738 ; deze geschriften hebben meestal een karakter van godsdienstigheid of vroomheid ; oudheidkundige of artistieke overwegingen treft men er echter niet aan.

Volgens een mededeeling die wij verschuldigd zijn aan M. Lavoine, schatbewaarder van de departementale Commissie der historische Gebouwen van Pas-de-Calais, is dit beeldhouwwerk nooit bestudeerd geworden ; de schrijvers, die den *Kalvarieberg van Atrecht* behandeld hebben, steunen op de overlevering, zonder echter ooit hare gegrondheid onderzocht te hebben.

Een *Notice sur le Calvaire d'Arras* (¹) vermeldt de ontdekking van den Christuskop in 1843. De heer pastoor Debout heeft hetzelfde onderwerp behandeld (²) ; ofschoon hij in zijn werk een uitstekende afbeelding van den kop, die in de kathedraal van Atrecht bewaard wordt, heeft opgenomen, heeft de schrijver hem niet bestudeerd ; hij heeft zich bezig gehouden met de geschiedenis van twee kalvariebergen, met hun gebreken en met de heropleving in den loop der XIXe eeuw van de devotie voor den gekruisigden Christus. He bibliographische gedeelte en de iconographische inlichtingen (vooral het

(¹) Brochuur van 23 bladzijden. Atrecht, Brissy, 1860.

(²) Henri Debout : *Histoire du Calvaire d'Arras*, 3e édition. Arras, imprimerie de la Société du Pas-de-Calais, 1899.

gedeelte betreffende de munten) zijn belangwekkend ; men treft er echter geen vermelding aan van een studie over het beeldhouwwerk waarover wij het hier hebben. In het *Bulletin de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais* ([1]) verklaart M. Jules Gousseaume zonder meer, dat de Christuskop niet voortkomt van den ouden mirakuleuzen kalvarieberg. In hetzelfde tijdschrift ([2]) schrijft M. Guesnon dat hij geneigd is den kop toe te schrijven aan een kalvarieberg die bestond vóór dengene die op het einde der XVIIIe eeuw verwoest werd, mogelijk aan den kalvarieberg die door Dautricourt te Atrecht in 1721 gebeeldhouwd werd.

Nadat M. Boutry in een studie over de geschiedenis en de gebouwen van Atrecht ([3]), de verwoesting van den beroemden kalvarieberg in herinnering gebracht heeft, gaat hij voort : « Indien men sommige geschriften gelooven mag, zou de Christuskop aan het vuur ontkomen zijn. Het is waar dat er nog een Christuskop, een prachtig stuk oude beeldhouwkunst, in de kathedraal wordt bewaard ; maar is het wel die van den Christus van den ouden Kalvarieberg ? »

In hun album *Documents de Sculpture française du moyen âge*, hebben de heeren Vitry en Brière den Christuskop van Atrecht weergegeven en hem gedagteekend van de XVe eeuw ; dit werk bevat slechts platen en een inhoudstafel, zonder beschrijving of aanmerkingen betreffende de kunstwerken die er in afgebeeld zijn. Louis Gonse ten slotte, in zijn werk over de Fransche beeldhouwkunst ([4]), vermeldt den Christuskop van Atrecht en rangschikt hem onder de kenmerkende werken van de eerste helft der XIVe eeuw.

De meeningen zijn dus aangaande dit werk zeer uiteenloopend; wij kennen geen enkele oorkonde die eenige opheldering kan verschaffen aangaande zijnen oorsprong; onze opzoekingen in deze richting zijn vruchteloos geweest.

Er blijft dus niets anders over dan den Christuskop zelf te ondervragen, er de historische anatomie van te maken, zooals Courajod zich uitdrukt ; door hem te vergelijken met andere, zullen wij er wellicht in slagen eenige aanduidingen te bekomen die ons toelaten, zij het dan ook slechts ongeveer, zijn ouderdom en oorsprong te bepalen. Maar, vooraleer wij met dit onderzoek beginnen, is het misschien belangwekkend den oorsprong van de legende die aangaande dezen uitdrukkingsvollen Christuskop ontstaan is, te vermelden.

Het schijnt een uitgemaakte zaak te zijn dat sedert de XIVe eeuw de vereering voor den Kalvarieberg algemeen was in Atrecht. In 1677 deed de magistraat, ten gevolge van een reeks predicaties van den jezuïet Duplessis,

([1]) Dl. II, afl. 3, 1899.

([2]) Dl. III, afl. 1, 1902.

([3]) J. Boutry. *Arras, son histoire et ses monuments.* Arras, Repessé-Crepel, 1890.

([4]) Louis Gonse. *La sculpture française depuis le XIVe siècle.* Paris. Quantin, 1895. Blz. 19.

een Kalvarieberg oprichten boven de O.-L.-Vrouwepoort die toegang verleende van de stad naar de oude stad, twee verschillende agglomeraties beide omringd door grachten en wallen. In 1719, verkeerde de Christus in een toestand van verval, en was het Atrechtsche bestuur genoodzaakt er een andere te doen beeldhouwen, die op 22 Januari 1720 werd ingehuldigd. In 1737 stelde men reeds vast dat het kruis en de Christus in uiterst slechten staat verkeerden, en in het begin van 1738 nam men ze weg om ze te begraven in de nabijheid van den kalvarieberg, bij de O.-L.-Vrouwepoort. Men richtte zonder verwijl een nieuwen kalvarieberg op, op dezelfde plaats; men huldigde hem plechtig in op 20 en 31 Maart 1738; hij lokte een groot aantal bedevaartgangers en genoot een algemeene bekendheid in de heele streek In 1768, tengevolge van gebeurtenissen en onderhandelingen die geen belang hebben voor de zaak die ons bezig houdt, werd het kruis overgebracht, op 17 Mei 1770, naar een kapel die op kosten en door de zorgen van de stad Atrecht gebouwd was.



CLAUS SLUTER : Christus van den Kalvarieberg van Champmol (Dijon).

Tijdens het tijdperk der Revolutie, werd de kalvarieberg overgebracht naar O. L. Vrouwekerk. Op 31 Januari 1799 vaardigde het centraal Bestuur van het Departement, dat nog niet voldaan was met het verkoopen van de kathedraal voor afbraak, het bevel uit : « dat het gemeentebestuur van Atrecht in 't geheim de maatregelen treffen zal die haar de voorzichtigheid ingeeft, ten einde dit kruis te doen verdwijnen en te vernietigen » [1]. Het bevel werd uitgevoerd den 11 Februari van dit jaar; de Christus werd van het kruis afgehaald en in stukken gezaagd, die men nadien in den grafkelder van den H. Andreas, onder de kathedraal, droeg om ze te verbranden. Een rekening van 21 April 1799 (5 Florial Jaar VII) geeft de onkosten op welke dit werk gevergd hebben.

Stukken van den kalvarieberg werden verzameld door werklieden en vrome geloovigen ; M. Debout kent verschillende families die overblijfsels bewaren. De overlevering zegt dat de kop van den Christus aan de vernietiging ontsnapte ; sommigen zeggen dat hij in een kelder (?) van het graf geworpen werd en tijdens de slooping van de kathedraal weergevonden door een vrouw die hem medenam : anderen veronderstellen dat hij werd medegenomen door een van de arbeiders die met de vernietiging belast waren, wellicht in de hoop hem later te kunnen verkoopen.

[1] Zie *Archives départementales*. — Beraadslagingen van 29 Pluviose Jaar VII, fol. 177, v°.



Kop van den gekruisigden Christus (xvᵉ eeuw).
(Hoofdkerk van Atrecht).

Tot in 1843 is er geen spraak meer van dit beeldhouwwerk; op dien datum wordt een Christuskop door een dame opgemerkt bij een arme weduwe, die er den oorsprong niet van kende, en hem na veel aarzelen afstond aan den kardinaal de la Tour d'Auvergne, bisschop van Atrecht.



Christuskop (Museum van Beauvais).

Verschillende oude lieden verklaarden dat zij er den kop in herkenden van den Christus van den kalvarieberg, waarvoor zij vroeger gebeden hadden. Sedertdien wordt dit beeldhouwwerk bewaard in de kathedraal Sint Vaast; in zijn *Histoire du Calvaire d'Arras* geeft de heer Debout er een goede afbeelding van die hij betitelt : *Kop van den mirakuleuzen Kalvarieberg van 1738*, zonder nochtans een bewijs voor deze vereenzelving te leveren ; weliswaar drukt de schrijver de hoop uit later een bijzondere studie te kunnen uitgeven over dezen kop, dien hij *een echt meesterstuk der beeldhouwkunst* noemt.

Zoo zijn de feiten : zij bewijzen niet dat de kop voortkomt van een van de kalvariebergen uit de XVIIe of XVIIIe eeuw.

Er bestaat geen enkel spoor van een ernstig onderzoek op het oogenblik van de ontdekking van den kop in 1843 ; de verklaringen van enkele oude lieden kunnen niet als dusdanig beschouwd worden ; zij werden opgenomen onder voorwaarden die ontoereikend zijn voor de historische kritiek. Bovendien wordt er geen bewijs aangevoerd voor het feit dat de Christuskop van den kalvarieberg van 1738 aan de vernietiging van 11 Februari 1799 ontkomen is. De vroomheid van het volk is lichtgeloovig; die van de Atrechtenaars aanvaardde, zonder verder onderzoek, de legende en gaat voort met den Christuskop van de kathedraal te vereeren als zijnde die van den kalvarieberg van 1738. Niemand zou dit misschien tegengesproken

hebben, indien het karakter van het werk en zijn techniek overeenkwamen met de artistieke strekkingen van de XVIIIe eeuw.

Het is gemakkelijk vast te stellen dat dit heelemaal niet het geval is ; de



Kop van den gekruisigden Christus (Einde van de XVe eeuw).
(Eigendom van M. A. De Beule, Gent).

gebogen houding van het hoofd, het type van gelaatsuitdrukking, de wijze waarop de wenkbrauwen behandeld zijn, de haardracht in lange golvende lokken worden aangetroffen bij de meeste koppen van den gekruisigden Christus uit de XVe eeuw, en vooral uit de tweede helft van deze periode. In dien tijd bekommert men er zich nog om de uitdrukking van smart de anatomische nauwkeurigheid te laten overtreffen. In de volgende eeuwen is dit niet meer het geval.

De vergelijking met andere Christusbeelden staaft deze meening. Die van den kalvarieberg van Champmol, minder beroemd weliswaar dan zijn voetstuk, beter bekend onder de benaming van *Mozesput*, dagteekent van het uiterste einde der XIVe eeuw, tusschen 1396 en 1398 ; het museum van

Dijon bezit de romp en den kop van dezen Christus; het is niet meer de « Roi de majesté » van de XIIIe eeuw, om de uitdrukking van M. André Michel te gebruiken. Bij het gevoel van grootheid dat bij de figuur van Christus past, heeft Claus Sluter de uitdrukking van droefheid en de vrede van den dood gevoegd. In den loop van de XVe eeuw gaan de kunstenaars zich hoe langs zoo meer om het pathetische bekommeren, men komt op die manier de geestesgesteldheid van het volk beter tegemoet; door zich van het symbolisme vrij te maken, spannen de schilders zoowel als de beeldhouwers zich hartstochtelijk in om de uitdrukking van gelaten smart veeleer dan die der goddelijke majesteit weer te geven. Later, in de XVIIe en de XVIIIe eeuw, zal een andere, in zeker opzicht ook nog menschelijke, opvatting het penseel of den steekbeitel beheerschen; men zal zich echter meer om den vorm bekommeren, en dikwijls ten koste van de uitdrukking.

De Christuskop van Atrecht staat daar tusschen in; menschelijker dan die van den kalvarieberg van Champmol, brengt hij een scherper leed tot uitdrukking; de mond heeft den laatsten adem uitgeblazen en het hangende hoofd is menschelijker; niettegenstaande deze afwijkingen, bemerkt men typische overeenkomsten in neus, oogen en de lijn van den mond; de haren zijn op dezelfde wijze geschikt. Het is niet de gemartelde bloedlooze ter dood gebrachte, met lijkengelaat, waarvan het Museum van Beauvais een der merkwaardigste en bestgekende typen uit het 3e vierde van de XVe eeuw bezit [1]. Zonder de grootere uitdrukkingskracht te loochenen bij het exemplaar van Beauvais, laat de ontleding toch toe, punten van overeenkomst te vinden; wanneer men de drie afbeeldingen van Christus, die hier genoemd werden, met elkaar vergelijkt, ontdekt men een trapsgewijze toenemende uitdrukking van pijn en smart van die van Champmol naar die van Beauvais toe: de kop van Atrecht bevindt zich tusschen beide. Hij vertoont overeenkomst met een *Christus aan het kruis*, die door den heer Aloïs de Beule (Cat. nr 1046) werd tentoongesteld in de *Oude Kunst in Vlaanderen*, in 1913; dit belangrijk beeldhouwwerk kwam voort uit een kerk der Schelde-streek; de bezieling echter was dezelfde; het gezicht, dat rustiger is, vereenigt niet de artistieke hoedanigheden van den Christus van Atrecht.

Andere vergelijkingen zouden kunnen gemaakt worden; waarschijnlijk zullen de door ons aangevoerde voldoende zijn, om op een evenwijdigheid van strekking bij deze beeldhouwwerken te wijzen en den ouderdom van den Christus van Atrecht vast te stellen tusschen 1450 en 1500; het zou roekeloos zijn zich aan een minder rekbare hypothese vast te houden.

De oorsprong van dezen kop geeft ook aanleiding tot het stellen van

[1] In zijn boek *L'Art gothique*, geeft LOUIS GONSE een afbeelding van den Christus van Beauvais voor aan het hoofdstuk over de beeldhouwkunst van de XIIIe eeuw. Wij nemen den datum van het 3e vierde der XVe eeuw aan, die opgegeven werd door de heeren L. Courajod en P.-F. Marcou in hun *Catalogue raisonné des moulages du musée de Sculpture comparée au musée du Trocadéro*, 1892, blz. 135.

hypothesen ; het nazicht van het beeldhouwwerk bewijst onbetwijfelbaar dat het voortkomt van een gekruisigden Christus ; geldt het hier een zegekruis van een kerk ? of een kruis van een kalvarieberg op een kerkhof ? of een andere kalvarieberg in open lucht ? Niettegenstaande de beschadigingen die het werk zijn van den tijd, spreekt de staat van behoud voor de eerste veronderstelling, tenzij verondersteld mag worden dat de Christus niet lang aan de guurheden van de jaargetijden was blootgesteld. Volgens de heeren Vitry en Brière, zou de kop voortkomen van een ouden kalvarieberg van het kerkhof Sint-Vaast. Deze oorsprong is niet bewezen en heeft slechts de waarde van een veronderstelling.

De afwezigheid van een doornenkroon verrast bij den eersten aanblik ; bij onderzoek bemerkt men de zichtbare sporen van groeven in het haar die bestemd waren om er de uit hout gevlochten kroon te bevestigen die men op het beeldhouwwerk plaatste. Deze schikking schijnt niet de oorspronkelijke te zijn ; men zou denken dat de doornenkroon in denzelfden klomp als het hoofd gehouwen werd : later, hetzij dat de kroon gebroken was, of om een andere reden, werd dit gedeelte van het beeldhouwwerk weggenomen en in de plaats daarvan trachtte men de haarlokken te trekken, mits op het hoofd een metalen kroon of een gevlochten uit natuurlijke doornentakken te plaatsen.

Onaangezien alle beschouwingen betreffende plaats of datum, moet er nadruk gelegd worden op de artistieke eigenschappen van dit prachtige beeldhouwwerk ; die smartvolle kop vol aangrijpende werkelijkheid is met een merkwaardige vastheid uitgevoerd ; de beitelstreken zijn zuiver, stout, nauwkeurig en met klem gegeven om indruk op afstand te verwekken. Het is het werk van een oprecht en vaardig beeldhouwer.

Er is in den Christuskop van de kathedraal van Atrecht een vrijheid van uitvoering, een kracht van uitdrukking en een spontaan gevoel van de werkelijkheid die kenmerkend zijn voor de Vlaamsche kunst, op wier expansieve kracht door Courajod en den graaf de la Borde gewezen werd ; zij was het die in den loop der xv^e^ eeuw een belangrijken invloed uitoefende in Frankrijk en elders.

Jos. Casier.





JAN MANDIJN VAN HAARLEM



ELK een menigte van schildersnamen vermelden de oude geschiedschrijvers en gildeboeken niet, waarvan de klank niet, of slechts heel weinig bekend is!

Onder dezen behoort die van Jan Mandijn, wiens vermaardheid door Karel van Mander in « Het Schilderboeck » beschreven wordt.

Hij schrijft van hem het volgende :

« Ook was in Haarlem een Jan Mandijn, die op de wijze van Hieronimus Bosch spookgestalten schilderde. Hij stierf in Antwerpen, waar hij een pensioen van de stad genoot. »

Heel veel is het niet wat de leermeester van Hals, de penseel en penvoerende Vlaming van dezen schilder meedeelt, echter genoeg om te weten onder welke rubriek zijn kunstvoortbrengselen gerangschikt moeten worden.

Wat is er nog verder van hem bekend ? Het volgende : omstreeks 1500 werd hij te Haarlem geboren (naar zijn eigen opgave was hij in 1542, 40 jaar oud). Hij stierf te Antwerpen omstreeks 1560.

In 1530 was Mandijn reeds daar werkzaam, waar hij Gillis Mostaert en Bartholomeus Spranger, tusschen 1530-1557, onder zijn leerlingen telde.

Pieter Aertsen, bijgenaamd Lange Pier, woonde in 1535 bij hem in Antwerpen.

In 1536 bestelde de bisschop van Dunkeld in Schotland een marmeren mausoleum bij den beeldhouwer Robert Moreau in Antwerpen en daarbij een op koper te vervaardigen schilderij aan Jan Mandijn, waarvan de voorstelling niet bekend is. Hij ontving daarvoor 36 Carolus-guldens.

Nog noemt Schrevelius hem een beroemd schilder van helsche tafereelen, die te Antwerpen stierf.

Dat hij een bekwaam vervaardiger was van duivelsstukken blijkt daaruit dat zijn werken steeds verward werden met die van Hieronimus Bosch.

Den scherpzinnigen kunsthistorieus Hermann Dollmayer is het gelukt een schifting te maken in de werken van den beroemden Akenaar en verschillende op diens naam staande schilderijen te brengen op dien van Jan Mandijn.

Mogelijk was dit door het eenige geteekende schilderij van den meester, dat in het bezit was van Prins Corsini te Florence en dat de *Verzoeking van den H. Antonius* voorstelt.



JAN MANDIJN : Verzoeking van den H. Antonius.
(Frans Hals-Museum, Haarlem).

Naar aanleiding van dit schilderij werden een *Verzoeking van den Heiligen Antonius* in het Hofmuseum te Weenen, de *Straffen der Hel* bij graaf Harrack, eveneens te Weenen, een *Beproeving van Job* te Doornik en een *Heilige Christophorus* in de Münchener Pinacotheek, die vroeger op naam van Bosch stonden, aan Mandijn toegeschreven in het *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* van 1898, waarin het gereproduceerd is.

Ook in Dülbergs *Frühholländer in Italien* vindt men een lichtdruk naar dit schilderij.

Dollmayer geeft een karakteristiek van het werk van Mandijn, waaraan het te herkennen valt, als : een dunne schilderswijze, het ophoogen der lichten, het oplichten van geheele vlakken met kleine onregelmatige puntjes (een soort pointillé), het aangeven van halmen, grassprietjes en boomstammen door een rij steeds kleiner wordende puntjes, die als paarlen aan elkaar zijn geregen. Zoo ook schildert hij de eigenaardige voelhorenachtige verlengstukken zijner phantastische wezens, die als de veeren van een pauw of die van een zwaluw van uit de uiteinden zijner figuren waaiervormig uit elkaar gaan en dezen tot handen en voeten dienen. Geeft hij ze handen, dan hebben deze gewoonlijk 2 of 3 vingers, zoodat ze er uitzien als de ledematen van kevers.

Met Hendrik Bles heeft hij de eigenaardige botergele, roodbruine en staalblauwe kleuren gemeen, die er op een afstand als verbleekt uitzien.

Gewoonlijk geeft hij de oogen scherpe omtrekken en schildert hij brauwen en wimpers met zeer donkere verf.

Trekt men een paralel tusschen Mandijn en Bosch, dan is de laatste, wiens beste werken zich in het Prado te Madrid bevinden, verre de meerdere, de grootere meester, die met vaster hand zijn diaboleriën vervaardigde, die met stouter greep zijn composities ontwierp, zijn duivelsstukken tot intenser halucinaties vermocht op te voeren door ze met feller getypeerde abnormaliteiten te bevolken.

Verleden jaar mocht de Vereeniging tot uitbreiding van de verzameling van Kunst en Oudheden van het Frans Halsmuseum er in slagen het schilderij van Mandijn, dat aan Prins Corsini te Florence behoorde, van dezen te koopen en het een plaats te geven in het gemeentelijk museum van de geboortestad van den kunstenaar, waar het nu een blijvende plaats heeft verkregen. Het is in goeden staat, een weinig vergeeld door het vernis.

Het schilderij, op paneel geschilderd, hoog 61 cm. en breed 83 ½ cm., stelt den Heilige geknield voor in het midden van het stuk, in een grot, die aan alle kanten open is. Hij is in diep gepeins verzonken, gebogen over zijn brevier, dat voor hem op een boomstronk ligt.

Achter hem nadert door een opening een optocht van velerlei gedrochten; voorop een vrouwenfiguur met vogelkop en lepelvormigen snavel, waarin zich een slang kronkelt.

Op haar volgen allerlei reptielen, torachtige wezens, half of voor een kwart mensch en voor de rest insect.

Een reusachtig ei, met gaten er in, wordt door een dwerg, met extremiteiten als van een bij, naar den spelonk geduwd, geëscorteerd door een kinderromp met paardenschedel, die een krom zwaard in de hand houdt, voorafgegaan door een vossenkop met roodachtige, doorschijnende vleugels, welk gedrocht een bom draagt met brandende lont.

Vooraan rechts klimt een zwijn met een mes in den rug naar boven.

Rechts, in het midden, bevindt zich een bassin, waarin uit een pot bloed vloeit, daarnaast staat een boom met kleine monstertjes bevolkt.

Achter den heremiet branden huizen, waaruit vurige vlammen en een dikke rook opstijgen.

Door de lucht voert een vlucht duiveltjes een smekenden monnik te midden van zwermen vischvormige insecten.

Op den achtergrond verheffen zich bergen met bouwvallen.

Het geheel is van een huiveringwekkende griezeligheid, die als een nachtmerrie beklemt.

Mandijn toont zich door dit werk een waardig volger van zijn grooten meester, dien hij in het evoqueeren van een Poë-stemming evenaart, maar als uitbeelder, als vormgever niet benadert, daar zijn figuren veel slapper zijn, de détails flauwer en onbestemder werden aangebracht dan bij Bosch, die een kernachtiger penseelstreek bezat, en een positiever uitbeelder was van spookgestalten en abnormaliteiten.

Het Frans Halsmuseum kan met het bezit van dit schilderij worden gelukgewenscht, daar het thans het eenige met zekerheid bekende werk van dezen Haarlemschen kunstenaar verworven heeft, dat met recht in de Spaarnestad thuisbehoort, waar het na eeuwenlange afwezigheid terug is gekeerd, om de kleine collectie van laat-Primitieven in de gemeentelijke collectie te vermeerderen.

G. D. GRATAMA.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

:-: :-: GENT :-: :-:



UNST- EN LETTERKRING De krachtig oplevende Kunst- en Letterkring, eenmaal louter een kring van artisten, nu uitgedeind tot een groote vereeniging van enkele kunstenaars en vele kunstliefhebberende burgers, heeft een ruim lokaal betrokken en er een aangename en goedverlichte expositiezaal gebouwd. Deze zaal werd ingehuldigd met een tentoonstelling van werken der kunstenaars van Oost-Vlaanderen, gehouden van 30 October tot 21 November 1920. Het feit mag wel gememoreerd worden, meer als een gebeurtenis van kultuur-historischen aard dan om wille van de eigenlijke waarde van het tentoongestelde zelf.

Men is hier alweer gevallen in de oude fout, zoo dikwijls begaan bij het inrichten van tentoonstellingen. De afdeeling van de scheppende artisten had den last op zich genomen de tentoonstelling voor te bereiden. Van de leden artisten mocht niets geweerd worden, en om geen opspraak te verwekken onder de kunst- «broeders» bepaalde men dat elk artist, welke ook zijn waarde was, slechts één werk mocht insturen. Van keuze geen sprake. Van strengheid al evenmin. En wij kregen aldus te weten dat er, juist geteld, 101 schilders zijn in Oost-Vlaanderen, waardig geacht hun werk op te hangen naast dat van Claus en Baertsoen. Veel meer heeft deze expositie al niet geleerd. Juist op het oogenblik, waarop onze spannende verwachting gaat naar het vaststellen van de verdere ontwikkeling van het talent der besten gedurende de vijfzes jaar, waarin zij niets meer naar buiten brachten, en niet minder naar het nieuwe dat jongeren hadden gevonden! Daarvan echter zooveel als niets. Wel een en ander werk reeds tentoongesteld in de Driejaarlijksche te Antwerpen, als G. van de Woestijne's Kreupele.

Van de naamhebbende kunstenaars als Claus, Baertsoen, Edmond Verstraeten, Em. Viérin een enkel werk, dat het gehalte van hun talent geenszins aantoont; en dan, naast veel gewoons, een goed werk van Jules de Bruycker en George Minne, van de beeldhouwers Geo Verbanck en Domien Inghels, van de schilders Alfons Blomme, Rod. de Saegher, Robert Aerens, Verwest, Jacques Bergmans, Leo Rogman, Mw. Cauterman. Echter weinig dat uit de kracht van zijn innerlijke waarde, zich boven het gewone verheft. Van werkelijk nieuwe inzichten bleek hier zoo goed als niets. Was er zelfs niet een Gustave de Smet van vóór den oorlog?

Dergelijke tentoonstellingen zijn van aard om het niet genoegzaam onderlegd publiek heel verkeerde gevolgtrekkingen te doen maken omtrent de waarde van vele artisten. En, waar er zooveel minderwaardigs was, kunnen zij ook een heel scheeve voorstelling geven van de waarde van onze hedendaagsche kunst.

Hier schijnt men niet den polsslag te zullen gewaar worden van onze oplevende kunst. Baertsoen moet men gaan zien op een tentoonstelling te Parijs, Gustave de Smet in Holland en bij Giroux te Brussel, George Minne eveneens bij Giroux, Albert Servaes in Sélection te Brussel ook.

Op deze overzichtelijke tentoonstelling is een tweede gevolgd: speciaal gewijd aan «het Kind». Er was weer spannende ver

wachting gewekt, en er kwam ook wat beters, alleen al omdat kunstenaars van buiten Oost-Vlaanderen waren uitgenoodigd. De Gentenaars mochten er hun hart eens ophalen aan Anto Carte's Vierge au Rocher, Gustave van de Woestijne's Kinderen, werken van Jacob Smits en zoo meer van elders wel bekend ; dit heeft de plaatselijke kritiek zeer gewaardeerd. Maar deze tentoonstelling was ten slotte alweer een ontgoocheling omdat zij weinig nieuws bracht. Er waren werken van meer dan tien jaar oud. Een deel trof ons zeer, het was de inzending van de allerlaatste teekeningen van George Minne, vervaardigd in November l.l. Zij getuigen van een nog sterkeren vooruitgang, dan waar te nemen was in zijn reeks teekeningen, die enkele maanden geleden hingen bij Giroux te Brussel en die liepen over drie, vier jaar.

Verder was er op deze tentoonstelling alweer veel werk dat bevallen kon aan de dames. Maar er bleek toch uit deze expositie dat de visie op het teer-naïeve van de kinderpsyche ontbreekt aan haast alle Belgische schilders... Daarom viel het werk van G. van de Woestijne zoozeer op, maar het publiek zelf bleek niet in staat om de kinderlijke visie van den schilder te begrijpen.

Gelukkig komen nu de tentoonstellingen gewijd aan het werk van afzonderlijke artisten aan de beurt. Het zou een buitenkans zijn voor Gent en den Kunst- en Letterkring als Claus hier voor het eerst zijn Londensch werk wou laten zien. Ik mocht dit werk op het atelier van den schilder aanschouwen, en het zal een openbaring wezen dat het lenig talent van dezen artist zulk een speciaal en artistiek inzicht had op de wereldstad, die hem niet begrijpen kon. Intusschen is de eerste tentoonstelling van bizonderen aard open. Het is er een van de schilderes Anna de Weert en van den beeldhouwer Oscar Sinia.

Over het werk van Mevrouw de Weert zeggen J. Delvin en Fierens-Gevaert veel liefs in den catalogus. Laten wij er bijvoegen dat het vooral knap werk is, uit de school van Claus, met een blijden, ietwat egalen opgewekten kijk op bloeiende boomen en velden. Zij houdt haar talent op.

Sinia is een beeldhouwer, waarop onze verwachting hoog gespannen staat. Ik zou niet durven zeggen dat hetgeen hij reeds levert van hooge blijvende waarde is. Maar ik heb zijn ontwikkeling kunnen volgen, en zij gaat in een steeds stijgende lijn opwaarts. Zijn talent heeft zich gevormd in de monumentale beeldhouwkunst. In dit opzicht heeft hij uitstekend werk geleverd aan de kerk te Aarlen. Hij heeft geleerd een massa te bouwen, de groote lijn, de karakteristieke lijn te zoeken, die waarmee al de andere lijnen van een figuur mede verbonden zijn. Nu zoekt hij nog naar het doen vibreeren van de massa. Hij is nog niet geheel los van de St. Lucas-sche opvatting die te veel waarde hecht aan de gewaadsplooien. Maar laat hij wat meer in aanraking komen met de moderne kunst, laat zijn talent nog iets meer zelfstandig worden, dan krijgen wij in hem een van onze beste beeldhouwers. Ik waag mij hier niet aan voorspellingen : de intense visie is er reeds, het uitdrukkingsvermogen moet alleen nog krachtiger worden.

L. v. P.



KUNSTGALERIJ, BRABANTDAM — Uit de groezeligheid van de vele probeersels der talrijke jonge Gentsche kunstenaars komt eindelijk eenige klaarte oplichten. De kunstenaars zelf hebben onder elkaar de selectie gedaan en de beste onder de jongeren zijn naar voren gekomen met een keurige, kleine tentoonstelling in de nieuwe Kunstgalerij van den Brabantdam. Zij doen het op een zeer wijze manier. Zonder de pretentie van een nieuw manifest ; want feitelijk zijn zij de volgelingen van de algemeene kunstvernieuwing. Zij maken niet eens een nieuwen « Kring » uit. Zij hebben zich onder de bescherming gesteld van George Minne, die nog steeds als de leider en de erkende meester beschouwd wordt, en zij laten zich begeleiden door twee ouderen : Valerius de Sadeleer en Gustaaf van de Woestyne. Minne stond een van zijn beste en diepzinnigste

teekeningen op hout af : *Moederschap*, vast van vorm, teer van expressie : twee kinderen die uit den donkeren schoot der moeder opgroeien naar het licht en in de warme koestering der moederliefde één blijven met het moederlijf. V. de Sadeleer en G. van de Woestyne gaven niets dat uitmuntte.

Onder de jongeren vallen hier het sterkst op : V. Lorein en Jos. Verdegem. Lorein genoot onlangs de gevaarlijke eer een opzienbarende tentoonstelling te mogen houden in den Centaure te Brussel. Zijn kunst is echter zóó stevig van constructie, van materie en van penseelslag dat men niet hoeft te vreezen dat deze eer den zeer jongen kunstenaar naar het hoofd zal stijgen. In de laatste twee jaar heeft hij trouwens bewezen zelftucht genoeg te hebben om aandachtig te studeeren. Hij kon zijn stijl zuiveren van het bijkomstige en leerde groot opbouwen in kleurige en fijne tonaliteiten. Zijn teekening is doorvoeld en zijn schildering is vast gezond, vooral in de naakten

Ook Jos. Verdegem is op een jaar tijd heel wat vooruitgegaan. Hij ontleedt niet langer in brokkelige vakken. Hij komt tot synthese en zijn vormgeving wint erbij aan stevigheid in alle opzichten. Heeft de techniek van het pastel hem daartoe gebracht, of het overleg?

Beide Gentsche jongeren hebben veel talent, bereikten reeds heel wat en zullen, met genoegzame zelfzucht, tot weelderige rijpheid komen

Evenals deze beiden wil Boulez de compositie versterken door vereenvoudiging en vastere teekening. Maar zijn kleurschakeeringen zijn nog niet voldoende verfijnd.

A. Claeys lijkt er het minst op vooruitgegaan. Bij hem vooral ontbreekt de doorvoelde distinctie. Dit blijkt het best uit zijn groote tentoonstelling met Nieuwjaar gehouden in den « Kunstkring ».

In dezen kring liet te samen met hem, Karel de Bondt zijn werk zien. Ook bij dezen jongere, die in den laatsten tijd op den achtergrond bleef, ontbreekt teruggehoudenheid en verfijning. Hij zal zijn al te losse fantasie moeten breidelen en met grootere liefde zijn schilderwerk technisch moeten verzorgen; maar wat een rijke belofte is zijn sappig en weelderig talent! L. v. P.



:-: :-: PARIJS :-: :-:



HOLLANDSCHE TENTOONSTELLING IN DE « SALLE DU JEU DE PAUME » De Hollandsche Tentoonstelling was de groote kunstgebeurtenis van 1921 te Parijs. Geopend terzelfdertijd als de traditioneele salons van moderne kunst, maakte zij zichtbaar indruk op het publiek. De vergelijking drong zich op en zij was niet ten voordeele van de modernen : zonder zelfs de uitzonderlijke waarde van de keurwerken welke de zaal vulde gewijd aan de Hollandsche XVII[e] eeuwsche school tegenover te stellen aan de middelmatigheid der doeken welke de eindelooze barakken van het « Grand Palais » vulden, kon men de treffende verschillen vaststellen welke bestaan (tusschen eenerzijds werken welke zekere soortgelijke trekken gemeen hebben en welke het geheel vormen dat men verstaat onder den collectieven naam van *School* en, anderzijds, een ordelooze opstapeling van zeer uiteenloopende doeken welke meestal in 't oog slaan door heftigheden en brutaliteiten en welke alleen dit gemeen hebben : den zucht van hunne makers om de aandacht op zich te trekken. Die wedloop naar de oorspronkelijkheid, die een der karakteristieken is van de tegenwoordige kunst, heeft nooit bestaan in een der perioden van vruchtbare en machtige productie : in die tijden spande men zich niet in om origineel te zijn, men was het van nature; tusschen de Hollandsche meesters der XVII[e] eeuw vindt men de meest verschillende temperamenten; maar geen hunner heeft getracht zich te onderscheiden door vooropgezette bedoelingen; de kunstmiddelen zijn steeds in verhouding tot het te bereiken doel en de techniek wordt breeder en beter naar gelang de bezieling grooter wordt

Er waren uit deze tentoonstelling heel wat lessen te trekken : de meesten zouden overeenstemmen met die van Fromentin in zijn bewonderenswaardig boek *Les Maitres d'au-*

trefois, waarvan ik de lectuur te dezer gelegenheid niet genoeg kan aanbevelen.

De Hollandsche Musea hadden naar Parijs werken van allereerste gehalte gezonden, zooals de *Trompetter* van Ter Borch uit het Mauritshuis, de *Molen van Wijk bij Duurstede* van Ruisdael en het *Familiefeest* van Steen (vroegere verzameling Steengracht), het *Zicht op Delft*, het *Keukenmeisje* en het *Hoofd van een Jong Meisje* (uit het Mauritshuis) van Vermeer van Delft, de *Vischmarkt*, die onvergelijkbare Emmanuel de Witte uit het Boymans-museum.

Maar de particuliere verzamelingen hadden het meeste bijgedragen. Tusschen de vijftien schilderijen van Rembrandt, welke daar vereenigd waren, schitterde op den eersten rang het indrukwekkende *Portret van den Meester op jaren*, toebehoorend aan Lord Iveagh te Londen : geruïneerd, vereenzaamd, door geen bijval meer gesteund, was de oude meester nooit zekerder van zichzelf, nooit bewuster van de grootheid van zijn werk : alle ijdelheid, alle weeldezucht, hem zoo eigen tijdens zijn jeugd, heeft hij opgegeven ; maar al zijn grootheid, al het gevoel van zijn scheppingsmacht blijken hier uit zijn zoo stevige, breede en fiere houding. Hij bezit nu de uitdrukkingsmiddelen die het best aan zijn genie beantwoorden. Hij beheerscht al de mogelijkheden van den virtuoos, maar hij gebruikt ze niet uit louter virtuoziteit, hij heeft den zin voor maat in het gebruik der middelen, wat heden zoo zelden voorkomt, hij weet wat volledig moet worden uitgedrukt en wat bondig mag worden aangeduid of zelfs geheel mag weggelaten zonder aan het geheel te schaden, zonder in het werk zichtbare leemten te laten. In dit wonderbaar portret, is de hand die het palet vasthoudt niet eens geschetst : nochtans schijnt ze niet te ontbreken, de toeschouwer ziet ze zooals de stand van het palet ze vereischt en ingeeft.

Tot het einde van 's meesters loopbaan behoort ook het *Portret van een oude Dame* uit de verzameling Crawford te Londen, echt en geheimzinnig, vol diep leven, zonder iets schoons in den formeelen zin van het woord, zonder schilderachtigheid zelfs. Reeds was Rembrandt op dien weg toen hij het bekende *Portret van zijn broer* schilderde (geleend door het Mauritshuis).

Tot de tusschenperiode, tijdens dewelke het decoratief element en het element dat men geestelijk mag noemen (want het zijn de diepten der ziel die er tot uiting komen, ofschoon de gebruikte middelen zuiver picturaal blijven) bij Rembrandt met elkaar in evenwicht komen, behoort het fraaie *Portret van een vrouw in een zetel*, ingezonden door Sir G. L. Holford te Londen, terwijl tot het eerste gedeelte zijner loopbaan opklimmen de twee groote *Portretten van den Mennoniter predikant Johannes Gleason en van zijn vrouw*, geschilderd in 1634 (verzameling E. Schneider, Parijs), stevige figuren, geschilderd met het inzicht de uiterlijke waardigheid der personages weer te geven en de modellen te behagen, portretten welke wedijveren kunnen met die der beste meesters van den tijd, en die reeds iets hebben van die uitdrukking van innerlijk leven, die later meer en meer overwegend zou worden en Rembrandt ten slotte zou afzonderen van het publiek dat begonnen was met hem zoo gunstig te onthalen.

Naast deze portretten, waaraan moeten toegevoegd worden, behalve het overblijvend fragment van de *Anatomische Les van professor Deyman*, die van *Titus* en van den *Man met den Sabel* (1644) [1], dat eertijds, ten onrechte volgens mij, doorging voor een zelfportret van Rembrandt, maar dat wel schijnt te behooren tot die reeks fantazieportretten waar het verkleede model tot voorwendsel dient voor een studie van expressie of voor een schildersmotief, bevatte de Tentoonstelling nog vijf schilderijen van den meester : de *Eendracht van het land*, uit het Museum van Rotterdam, een *Christuskop* (verzameling Bredius), mooie kop van een jongen jood met lange haarlokken, naar wien Rembrandt talrijke studies maakte, een prachtige schets van een *Calvarie* (verzameling Bredius) waar al de toonwaarden reeds zijn aangeduid en licht- en schaduwpartijen verdeeld ten einde het hoogste dramatisch effect te bereiken ; het *Portret van een Krijgsman* van de Art Cor-

(1) Beide stukken hooren toe aan de verzameling Holford.

poration Gallery van Glasgow, figuur met sterke tegenstellingen van licht en donker, waar de witte schittering der weerschijnen op het kuras heftig klinkt in de schemering welke den geheimzinnigen krijgsman omhult, gelijk in de zoogenaamde « Minerva » van het Ermitage (1); een van de meest karakteristieke der zonderlinge « romantische » landschappen van Rembrandt (verzameling van den Hertog van Alva; reproductie in *Onze Kunst*, Januari 1917, blz. 25); ten slotte de *Twee Pauwen*, toebehoorend aan den heer Chabot te Wassenaar, schilderij dat men op het eerste zicht geneigd zou zijn als valsch te verwerpen, niettegenstaande de al te zichtbare handteekening, zoozeer is het overschilderd en vertoont het brutaliteiten voortkomende van moderne restauraties, maar dat wel rembrandtesk schijnt in zijn samenstelling en in zijn hoogste toonwaarden.

Het werk van Rembrandt werd vervolledigd door eene merkwaardige reeks teekeningen, behoorend vooral tot de verzameling van Hofstede de Groot, tot die van Léon Bonnat en tot de Tayler-stichting te Haarlem; voor de moderne artisten bood dit ensemble, grootendeels in Frankrijk onbekend, een vruchtbaar veld tot studie. Men kent de vlugge schetsen, de eerste krabbelingen van Rembrandt's gedachten: den oppervlakkigen beschouwer kunnen zij zoo slordig toeschijnen als de schetsen van velen onzer moderne kunstenaars (en zelfs van de grootsten); maar bij nader onderzoek stelt men spoedig vast dat alle trekken beteekenis hebben en suggestief zijn; sommige, zooals *Mozes gevonden door de dochter van den Pharao*, uit de collectie Hofstede de Groot, zijn in dit opzicht buitengewoon merkwaardig.

Tusschen de kunstenaars in verband met Rembrandt, was Fabritius vertegenwoordigd (behalve door Museumstukken, het *Zelfportret* van den meester te Rotterdam, en het *Puttertje* uit het Mauritshuis), door twee schilderijen geleend door Hofstede de Groot, een *Grijsaardskop* en een fraaie *Kop van een krijgsman*.

Aert de Gelder, meer slaafsche en meer oppervlakkige nabootser van Rembrandt, verscheen op zijn best in *David op zijn doodsbed*, geleend door den heer Escher te Zürich.

Een zeer eigenaardige tentoonstelling was die van Hercules Seghers, wien men nu algemeen toeschrijft het mooie landschap in het Uffizi-Museum dat eertijds voor een Rembrandt doorging; men had zes van zijn sterkwaterplaten, ontleend aan het Prenten-Kabinet van Amsterdam, vereenigd met een schilderij, geleend door Hofstede de Groot, voorstellende, zooals de meeste zijner etsen, een berglandschap van een bijzonder karakter, met een vallei ingesloten tusschen steile bergen, met bijna dolomitisch uitzicht.

Ik zal niet gewagen van de welbekende Vermeer's, het *Zicht op Delft* en het *Hoofd van een jong meisje* uit het Mauritshuis en het *Keukenmeisje* van de vroegere verzameling Six, welke voor de Parijzenaars veropenbaringen waren, vermits Vermeer van alle groote Hollandsche schilders het minst vertegenwoordigd is in het Louvre-Museum; maar hier moet melding worden gemaakt van den prachtigen Pieter de Hoogh, toebehoorend aan den graaf van Crawford en Balcarres te Londen: *Binnenplaats van een huis te Delft met drie figuren*, een wonder van koloriet, met een lichtenden zachten heuvel boven den muur die de binnenplaats afsluit, en waar die innige, warme atmosfeer hangt zoo eigen aan de werken van Pieter de Hoogh, geschilderd in dit door hem geliefde gamma van bruinen en gedempte rooden.

Tusschen de landschapschilders was Van Goyen vertegenwoordigd met drie werken uit particulier bezit: *Aan den waterrand*, uit de verzameling Goudriaan te Rotterdam, en *Stad bij een rivier*, uit die van den heer Loudon te Wassenaar, zijn varianten van 's meesters geliefde motieven; maar het *Onweer*, geleend door Hofstede de Groot, is een zeldzaam en uitmuntend stuk, met

(1) Het schilderij van het Ermitage heeft nochtans in zijn geheel een veel gedempter tonaliteit. Stippen wij terloops aan dat, in tegenspraak met de legenden welke verspreid werden met een politiek doel, al de schilderijen van het Ermitage gaaf zijn gebleven, en dat zij zooals vroeger hangen in dezelfde zalen, welke regelmatig twee dagen per week toegankelijk zijn voor het publiek.

zijn groote looden en dreigende lucht welke zich weerspiegelt in een nog effen zee, waar steeds kleiner wordende zeiltjes zich rijen tot aan den horizont die tot in het oneindige schijnt te vluchten.

Een enkel schilderij van Cuyp, maar dan ook een meesterstuk : de *Maas te Dordrecht* (verzameling S. L. Holford, Londen). Het is het klassieke zicht op Dordrecht, zoo geliefd door de oude meesters en dat nog heden ten dage geprent blijft in de herinnering van den reiziger als een van de onvergetelijke Hollandsche uitzichten. Cuyp heeft het met bijzondere breedheid behandeld en heeft het dien warm-gouden, zomernamiddag-toon bijgezet, waarmee hij de atmosfeer zijner schilderijen met voorkeur drenkte.

Het meesterstuk van Ruysdael, uit de vroegere collectie van der Hoop, de *Molen van Wijk bij Duurstede*, een der kapitale brokken van de Tentoonstelling, liet de andere schilderijen van den meester in de schaduw, namelijk het interessante *Zicht op Egmond*, uit de verzameling Philips te Eindhoven, en het *Korenveld*, uit de verzameling Lehmann te Parijs.

Er waren (behalve de schilderijen door musea afgestaan) twee mooie dingen van Steen : het *Spinet*, fijn en sierlijk schilderij dat Metsu herinnert (verzameling Heugel, Parijs) en het *Galant gezelschap* van 1665 (verzameling van Benningen te Rotterdam), heerlijke binnenzichten in een zeer warmen bruin-rooden toon, waarvan het zeer uitgesproken decoratief renaissance-karakter uitblonk in den breeden schoorsteen in den achtergrond der kamer.

Frans Hals was er niet op zijn best : behalve de *Vroolijke Drinker* van het Museum van Amsterdam, was de merkwaardigste inzending het groote *Familietafereel* toebehoorend aan den heer Otto Kahn te New-York, breed staatsiestuk, waar de personages, op een rij geplaatst, zichtbaar pozeeren voor den schilder, die overigens hun physionomie en hun bijzondere uitdrukking zeer goed heeft weergegeven.

Er valt weinig te zeggen over de moderne afdeeling die goede, meestal bekende voorbeelden bevatte, van de kunst van Bosboom, Israëls, de Marissen, Mauve, enz., eenige stukken van Van Gogh, van Jongkind (vooral zichten uit Frankrijk uit de verzameling Moreau Nélaton te Parijs), en een klein aantal schilderijen van tijdgenooten als Bauer, Breitner, Dijsselhof en Toorop.

JACQUES MESNIL.





NIEUWE UITGAVEN

HH. Uitgevers worden beleefd verzocht, steeds den verkoopprijs *hunner uitgaven op de toegezonden exemplaren te vermelden, opdat wij hiervan, ten gerieve onzer lezers, melding zouden kunnen maken. Redactioneele bespreking volgt desvoorkomend later in den tekst.*

Elisabeth Ahlenstiel-Engel. — Arabische Kunst [Jedermanns Bücherei]. *Breslau*, Ferdinand Hirt, 1923. 6 Francs.

Ludwig Bacchofer. — Chinesische Kunst. [Jedermanns Bücherei]. *Breslau*, Ferdinand Hirt, 1923. 6 Francs.

Prof. Dr. A.-E. Brinckmann. — Barockskulptur (T. I & II). [Handbuch der Kunstwissenschaft]. *Berlin-Neubabelsberg*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. (s. d. 1921).

Jos. Casier et Paul Bergmans. — L'Art Ancien dans les Flandres (Région de l'Escaut). Mémorial de l'Exposition rétrospective organisée à Gand en 1913 (Tome III). *Bruxelles et Paris*, G. Van Oest & Cie, Editeurs, 1922. Prix de l'ouvrage complet en 3 volumes : 300 francs.

Design in Modern Industry. The Year Book of the Design & Industries Association 1922. With an Introduction by C. H. Collins Baker. *London*, Benn Brothers Ltd. 8, Bouverie Street, E. C. 4, 1922. Price : 15 shillings.

André-Charles Coppier. — Les Eaux-fortes de Rembrandt. L'Ensemble de l'œuvre gravé. La technique des « Cent florins ». Catalogue chronologique des eaux-fortes et de leurs états. *Paris*, Librairie Armand Colin, 1922. Un vol gr. in 4° illustr. Prix : 70 francs.

A. J. J. Delen. — Rik Wouters. Zijn Leven — Zijn Werk — Zijn Einde. Met een inleiding door Aug. Vermeylen, *Antwerpen*, Lod Opdebeek. 1922. Prijs : 100 frank.

Fierens-Gevaert. — La Peinture à Bruges. Guide historique et critique. *Bruxelles et Paris*, G. Van Oest & Cie, 1922. Prix : 30 fr.

Arnold Goffin. — Poussières du Chemin. — Sur les routes d'Italie et de Flandre. *Bruxelles*, Maurice Lamertin, 1923. Prix : fr. 12.50.

G. F. Hartlaub. — Der Genius im Kinde. Zeichnungen und Malversuche begabter Kinder. *Breslau*, Ferdinand Hirt, 1922. Mk. 72 —.

Just Havelaar. — Het Sociaal Conflict in de Beeldende Kunst. [Volksuniversiteits-Bibliotheek, Nr. 13]. *Haarlem*. De Erven F. Bohn Prijs : geb. fl. 2.50.

Emile H. van Heurck. — Les Drapelets de Pèlerinage en Belgique et dans les pays voisins. *Anvers*, J.-E. Buschmann. 1922.

Arthur M. Hind, M. A., Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists, preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum — Vol. II Drawings by Rubens, van Dyck and other artists of the Flemish School of the XVIIth century. *London*, Printed by order of the Trustees, 1923, Price : £ 1 : 16 : 0.

De Houtsneden van Mansion's Ovide Moralisé. Bruges 1484. Met een toelichting door M. D. Henkel. Uitgegeven van wege het *Koninklijk Oudheidkundig Genootschap* door P. N. van Kampen & Zoon. *Amsterdam* 1922.

Otto Höver. — Indische Kunst. [Jedermanns Bücherei]. *Breslau*, Ferdinand Hirt. 1923. 6 Francs.

A. F. Kendrick and C. E. C. Tattersall. Hand-woven Carpets, Oriental & European. With 205 plates, of which 19 are in colour. *London*, Benn Brothers Ltd. 8, Bouverie Street E. C. 4 1922 : 2 vols. Price : £ 5 : 5 : 0 net the two vols.

WILLIAM KING. — Chelsea Porcelain. — With 171 illustrations of which seven are in colour. *London*, Benn Brothers Limited. 8, Bouverie Street, E. C. 4. — 1922. Price : £ 3 : 13 : 6 net.

Dr. N. J. KROM. — Het oude Java en zijn Kunst. [Volksuniversiteits-Bibliotheek, Nr 23]. *Haarlem*, De Erven F. Bohn, 1923. geb. *f* 2 . 50. —

RUDOLF OLDENBOURG. — Peter Paul Rubens. — Sammlung der von Rudolf Oldenbourg veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorbereiteten Abhandlungen über den Meister, herausgegeben von Wilhelm von Bode. Mit 131 Abb. *München & Berlin*, Druck u. Verlag von R. Oldenbourg. 1922.

CORNELIS VETH. — Het noorsche werk van W. H. Singer Jr, den amerikaanschen schilder, met 32 afbeeldingen. *Amsterdam*, Frans Buffa en Zonen, 1923.

GUSTAVE VANZYPE. — L'Art belge du XIXe siècle à l'Exposition jubilaire du Cercle Artistique et Littéraire à Bruxelles en 1922. (Ouvrage accompagné de 102 planches hors texte). *Bruxelles et Paris*. G. Van Oest & Cie, 1923. Prix : broché 100 fr.; relié pleine toile 125 fr.





BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

E. MÂLE ✤ L'ICONOGRAPHIE FRANÇAISE ET L'ART ITALIEN AU XIVe ET AU COMMENCEMENT DU XVe SIÈCLE ✤ REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE ✤ JANVIER-MARS 1920



In dit tijdschrift bevocht ik de thesis welke de heer Emile Mâle luidruchtig verdedigde in 1904 op den vooravond van de Tentoonstelling der Fransche Primitieven, en welke hij overdrukte in zijn boek over de kunst op het einde der Middeleeuwen, thesis volgens dewelke het realisme, dat een der karakteristieken is van de xve eeuwsche kunst en dat zijn volledigste uitdrukking vond in de Nederlandsche schilderkunst, zijn diepsten oorsprong zou vinden in het godsdienstig tooneel : de kunstenaars zouden zich in hunne schilderijen hebben laten inspireeren door de mysteriespelen en zouden hebben geschilderd wat zij hadden gezien op het tooneel : de voorrang toekomende aan Frankrijk waar de mysteriën allereerst een groote ontwikkeling bereikten, kwam de heer Mâle tot de gevolgtrekking dat de vernieuwing der kunst in den aanvang der xve eeuw van uit Parijs kwam.

Ik toonde aan dat deze stelling, onhoudbaar van uit een artistiek standpunt, zelfs niet juist was ten opzichte van de iconographie der tallooze nieuwe thema's, en dat meestal de nieuwe motieven welke, volgens den heer Mâle, in de plastische voorstellingen van het leven van Christus zouden zijn ingevoerd door den invloed der mysteriespelen in het begin der xve eeuw, reeds minstens een eeuw van te voren worden aangetroffen in de Italiaansche kunst, en vooral in de school van Sienna.

Heden is de heer Mâle verplicht het toe te geven : de knielende engel in de Annunciatie, de voorstelling der Geboorte met de Maagd die het Kind aanbidt, zekere bijzonderheden van de Aanbidding der Koningen, de volksmenigten die den Christus vergezellen tijdens zijn Kruisdraging of die samendrommen op den Calvarieberg, het tooneel der jammerklachten rond den dooden Christus, enz., dit alles was gewoon in de Italiaansche kunst reeds lang voor de vertooningen der Fransche mysteriën.

De heer Mâle, genoodzaakt zijn nationalistische stelling op te geven, zou zich nog de moeite hebben kunnen geven (en, te oordeelen naar een nota in zijn bovengemeld boek, was dit wel zijn inzicht) een invloed der gewijde vertooningen te vinden in de ontwikkeling der kunstthema's; maar dit werd hem tijdens den oorlog onmogelijk gemaakt door de verschijning van het belangrijk werk van den heer G. Millet, voltooid in 1914 en betiteld : *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux* xive, xve *et* xvie *siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos.*

Daar werd bewezen dat vele van de thema's door de Franschen aan de Italianen ontleend, hun oorsprong vinden in de Byzantijnsche kunst, waarvan de invloed, zooals men weet, aanzienlijk was in Italië, namelijk tijdens de xiiie eeuw en op de kunst van Sienna. Van sommigen kan men het spoor volgen tot in de xe eeuw en zelfs nog verder. Lang voor de discipelen van den H. Franciscus, hadden de Grieksche doctoren gemediteerd over het lijden Christi en in de ixe eeuw vindt men in de sermonen

van Joris van Nicodemos talrijke trekken welke de aan S. Bonaventura toegeschreven Meditatiën voorafgaan.

In zijn nieuwe studie verlaat de heer Mâle eindelijk die gemakkelijke fantazieën van het nationalisme waaraan hij tijdens den oorlog dweepend heeft geofferd, om zich te bewegen op het terrein der werkelijkheid en de talrijke en ingewikkelde problema's welke zij opwerpt in henzelven te beschouwen, zonder ze te vervormen met het inzicht ze aan te passen bij actueele en onzekere doeleinden. Het laat het beste verhopen.

J. Mesnil.



GOFFIN (ARNOLD) ✿ POUSSIÈRES DU CHEMIN ✿ SUR LES ROUTES D'ITALIE ET DE FLANDRE ✿ Een deel in-8°. Brussel, Lamertin

Niets is stof in dit mooie, levende boek .. Voor hen die Italië kennen en liefhebben, zal het als een wondere weerkaatsing zijn, op het scherm hunner herinnering, van de heerlijke kunstmonumenten ; het zal hen steeds verder meesleepen in de kennis der wezens en der dingen van ginder. Voor hen die dit land van schoonheid niet kennen, zal het de vurige maar nooit holle opwekker zijn, de geleerde criticus, de zekere gids.

Dit boek van 326 blz. gedrongen tekst, zal den haastigen lezer, die verlangt dat de al te korte oogenblikken welke hij aan de lectuur wijdt een echte verpoozing zijn, wellicht in den beginne afschrikken. Maar indien hij zich tot doorbladeren laat overhalen en eenige bladzijden doorloopt, zal hij onder den indruk komen van de bekoring die er uit opgaat, mengsel van verfijning en eenvoud, tegenstelling tusschen een stouten geest en een schuchtere ziel, aantrekking van een verdoken wetenschap, smaak van een dichterlijke gevoeligheid die sterk vatbaar is voor het vage, het uiterste en het zachte dat tegelijk in deze Latijnsche zielen huist. Van de woordkunst ook, want de heer Arnold Goffin is een rasschrijver. Zijn proza, dat wonderbaar vloeit, snel en sterk, laat aan zijne gedachte al hare oorspronkelijke frischheid, al haar levende natuurlijkheid; aan zijn impressies, haar eerste en pakkende sappigheid. Men moet die bladzijden over Verona lezen en die andere over Venetië, Florence of Dante, of die vergelijking welke hij maakt, naar aanleiding van een bezoek aan de Uffizi, tusschen de Vlaamsche en de Italiaansche kunst, om te begrijpen wat een door hem geschreven historisch boek is. Want, vergeten wij het niet, *Poussières du Chemin* is een werk waaruit wij heel wat leeren... De schrijver is thuis gekomen, heeft het stof van de reis afgeschud, maar hij heeft in zijn boek verzameld de vruchten van een langzaam gerijpte en volkomen eigen geworden geleerdheid.

H. C.



POL DE MONT ✿ DE SCHILDERKUNST IN BELGIË VAN 1830 TOT 1921 ✿ 's Gravenhage, M. Nijhoff, 1921

Evenals velen heeft Pol de Mont de noodzakelijkheid gevoeld van een Nederlandsch boek over de Belgische schilderkunst. Er waren, — en er zijn nog —, over onze Vlaamsche en Waalsche schilders sinds 1830, over die schitterende Belgische schildersschool, welke talenten heeft voortgebracht die een eigen vooraanstaande plaats verdienen in de geschiedenis der Europeesche kunst, dingen te zeggen welke reeds te lang verzwegen waren, of niet met zulke klem waren uitgesproken dat zij vastgeprent bleven in het geheugen van eigen landgenooten en van vreemdelingen, dat zij eens en voor altijd bewaard bleven als richtsnoer voor alle komende geslachten. De geschiedenis onzer Belgische schilderkunst moest worden geschreven. Camille Lemonnier's boek *L'Ecole Belge de Peinture 1830-1905* (Brussel 1906) kon ons om vele redenen niet meer voldoen, en daarbij ook was het noodig voor Vlaamsche en Hollandsche ooren luide te verklaren dat België sinds 1830 een onafgebroken rij van kunstenaars heeft geleverd, waarvan sommigen moeten gerangschikt worden tusschen de grootste van deze tijden.

Het is alleen maar jammer dat juist Pol de Mont zich voor deze taak moest spannen.

Met meer dan gewone belangstelling hebben wij de lezing van zijn boek begonnen. Ten eerste omdat wij hopen mochten dat ons hier *het* boek over België's kunst zou worden geschonken, ten tweede omdat wij hoopten dat de Mont, met al de kennis die hij in zijn lange en werkzame loopbaan van criticus moest hebben opgegaard, met al het geestdriftige talent waarover hij beschikte, ons een definitief werk van blijvende waarde zou hebben geschonken. Helaas, deze hoopvolle verwachtingen werden deerlijk teleurgesteld...

De Mont bidt ons zijn werk te willen beschouwen als « een boek van goede trouw », en niet als de apologie van een gegeven « school » of een « bepaalde richting ». En wat dit betreft, willen wij hem gaarne alle voldoening geven. Maar hoe onmisbaar ook, toch is zijn « goede trouw » niet voldoende om ons het werk te waarborgen dat wij verwachtten. Daarvoor waren, — naast die goede trouw dan —, vooral noodig, een ruimere en vooral diepere blik op de geheele kunstevolutie van na 1830, niet alleen in België maar in geheel Europa; een scherpzinniger gave van ontleding tot het juist bepalen van de stroomingen en invloeden; een fijnere smaak tot het onderscheiden van halve en wezenlijke talenten, en ook, een objectief-critische geest vrij van alle vooroordeel. Dat alles heeft Pol de Mont grootendeels ontbroken.

Hij plaatst zich allereerst op het zeer enge standpunt van het nationalisme in de kunst, standpunt van het « nationalisme à outrance », waaraan hij alvast het geheele eerste hoofdstuk van zijn boek wijdt, en dat hij verdedigt met een brio een betere zaak waardig. Zeker zullen wij de laatsten zijn om mee te gaan doen aan die in de allerlaatste jaren zoo acuut geworden manie, om nl alle nationale elementen in de kunst te willen negeeren, van haar te herleiden tot een soort van karakterloos esperanto zonder eenig autochtoon uitzicht. Maar wij weigeren tevens mee het sukkelachtig stokpaardje der nationalisten genre Pol de Mont te bestijgen en de verschijnselen eener Europeesche kunstevolutie te gaan beperken binnen de al te enge grenzen van een taalgebied. Pol de Mont verheft zijn nationalisme tot een soort dogma, strak en streng, zonder de buigzaamheid die wij van hem vooral gerechtigd zouden zijn te verwachten. Met zichtbaar opzet glijdt hij heen over de talrijke — vooral Fransche — invloeden welke op onze hedendaagsche Belgische kunst hebben ingewerkt, en al loochent hij ze niet heelemaal, toch doet hij zijn best, als hij er de kans toe ziet, ze weg te moffelen onder een vloed van woorden.

In zijn nationalistischen waanzin slaat hij over tot het meest weerzinwekkende chauvinisme, en komt hij er toe zijn heele boek te bederven door er de dolle franschhaterij twee vingers dik op te smeren Tot welken kleingeestigen wansmaak hij alsdan in staat is moge blijken b. v. uit een passage op blz. 218, waar hij, sprekende over Ensor, zegt dat deze « op geest en zenuwen van de hoogst aangeschreven woordvoerders der Brusselsche kunstkritiek en niet minder op geest en zenuwen van de min of meer akademische inrichters der officieele tentoonstellingen een invloed oefende niet ongelijk aan dien, welken b. v. het spotbeeld van den een bebloeden ponjaard tusschen de tanden houdende bolsjewist heeft op het zwakke brein en de slappe nerven van de concierge in een Parijsch hotel ».... Tot zulke bedenkelijke geestigheden en tot vele andere min of meer bedekte toespelingen en hatelijkheidjes laat zich Pol de Mont overhalen, om lucht te geven aan zijn ziekelijk-overspannen haat tegen zijn « erfvijand den Fransoos ».

Maar die hem onwaardige kwajongensachtige streken zouden we niet eens aanstippen, indien voor het overige zijn boek van uit een kunsthistorisch standpunt bevrediging gaf. Doch zie, van den aanvang af stuiten we op sporen van oncritisch doorzicht. De Vlaamsche romantiekers, als Wappers b.v., moeten het bij hem vreeselijk ontgelden, en bladzijden na bladzijden kribbelt hij vol om die arme bloedelooze romantische school met schande te overladen, — maakten zij inderdaad niet een minderwaardige kunst alleen maar omdat zij.... verfranscht waren in taal en zeden? — En hij vergeet daarbij het voornaamste aan

te merken, nl. dat heel die beweging der Vlaamsche romantiek er noodig was om het pad voor te bereiden voor een genie als Leys, die heel wat aan hen te danken heeft.

Maar voor de groote wisselwerking der Europeesche stroomingen en invloeden heeft de Mont al zeer weinig aandacht. Voor hem komt het er in de allereerste plaats op aan te bewijzen dat de romantiek voor ons niets anders was dan een vreemd (Fransch) invoerartikel. Als hij op dien weer zit dan weet Pol de Mont van geen ophouden meer, en hij laat zich gaan op den onstuimigen stortvloed zijner eigen verwarde rhetoriek, zijn phraseologie en oratorische « grandiloquence ».

We zullen hier nu zeker geen boom gaan opzetten over de esthetische waarde van die Vlaamsche romantiek : veel moois heeft die beweging hier in België inderdaad niet voortgebracht. Maar een kunsthistoricus (en dát wilde Pol de Mont hier inderdaad wel zijn, niet waar?) hoefde zich door zijn eigen liefde en afkeer niet zoozeer te laten meesleepen dat hij de waarheid ging te kort doen. En door de waarde van romantiekers als Wappers en Gallait b. v. *als overgangskunstenaars* te onderschatten, kwam Pol de Mont aan zijn plicht te kort.

Misschien heeft hij het werkelijk niet zoo bedoeld, en zal hij zelf verontwaardigd beweren dat wij hem onrecht aandoen. Maar dan zit die goede bedoeling heel zeker verborgen onder zijn vreeselijk druk aandoenden stortvloed van woorden, van kronkelende, zwingelende zinnen en tirades, waar men heel dikwijls de oorspronkelijke gedachte slechts met heel veel moeite in terugvindt. Want de Mont schrijft heden (of was het altijd zoo?) een stijl om de kriebelkoorts van te krijgen, met een journalistentoontje waaraan sommigen zich als aan schitterend getuigenis van brio en geestdrift overgapen, maar dat in werkelijkheid niets anders is dan holle woordenkramerij die dienen moet om gedachtenarmoe te verbergen.

Ik haast me het te zeggen : er zijn zeker goede bladzijden in de Mont's boek. Daar waar hij het heeft over een schilder wiens werk hij doorvoelt en liefheeft, komt hij soms tot een rake karakterizeering. Zoo over Leys b. v. Ofschoon hij ook daar een grove fout begaat, door een van de voornaamste kwaliteiten (misschien wel de allervoornaamste) van Leys te verzwijgen, nl. zijn kolorisme. Leys is inderdaad degene die onze Belgische moderne schilders terugbracht tot het diepe gevoel voor harmonische kleur ; en zijn invloed als zoodanig, niet het minst op den grootsten onzer moderne koloristen Henri de Braekeleer, en ook op vele beroemde vreemdelingen, is ontzaglijk geweest.

Maar die al te zeldzame gelukkige passages vergoeden ons niet de vele die ergerlijk aandoen. En ergerlijk is vooral de Mont's gebrek aan proportiegevoel. Men moet b. v. maar even een blik werpen op zoo'n macédoine van namen, waarvan hij de specialiteit heeft en waar hij kunstenaars als Alfred Stevens, Eugeen Smits, Louis Dubois, C. Meunier, Piet Verhaert, Eug. Laermans, Jacob Smits, James Ensor, Evert Larock, Henri Evenepoel, Karel Mertens, Walter Vaes, Rik Wouters, Gustaaf van de Woestijne, in éénen adem noemt als de beste portretschilders tezamen met Jozef Janssens, Emiel de Jans, Jef Leempoels, Gouweloos, Gorge en .. Pieter de Mets! En zulken poespas, — gevolg steeds van vervaarlijk gebrek aan critischen zin en smaak, — vinden we haast op iedere bladzijde. Tusschen Jacob Smits en Albert Servaes in, sleurt hij een Alfred Ost voor den dag! Walter Vaes en Georges van Zevenberghen stelt hij op één lijn! Een onzer grootste figuren, Auguste Oleffe, prijkt daar naast een.... Jozef de Belder! Tusschen Door Verstraete en Frans van Leemputten schijnt hij niet veel onderscheid te maken! Oleffe en Jefferys gaan tezamen in één pot met Gouweloos, Jacques, Tony van Os, Riket, Célos, Juliaan Séverin en.... Wiethase! Om wille van de volledigheid, zult ge zeggen? Wat hebben wij aan zulke volledigheid? Wat kan het voor de geschiedenis belang opleveren dat massa's middelmatigen in de XXe eeuw in België peuterden en kleuterden, kladderden en plamodderden om wille alleen van de lieve duiten hun door de O.W.'ers toegeworpen? Gedurig klaagt de

Mont (en natuurlijk steeds in een zin van ettelijke regels) dat plaatsgebrek hem niet toelaat meer te zeggen, alles te zeggen wat hij wenschte. Maar waarom dan die kostbare plaats opvullen met nietszeggende opsommingen van namen? We hadden toch heel wat meer aan zijn boek gehad indien hij b. v. de kunst van een kolorist als Oleffe naar waarde hadde doen schatten, indien hij een portretist als Rik Wouters hadde gekarakteriseerd, indien hij al de verdienste van een miskend figuur als Piet Verhaert hadde doen uitschijnen. Maar Oleffe wordt eventjes een paar malen geciteerd tusschen twee koekbakkers in, over Rik Wouters krijgen we eenige regeltjes, die misschien heel lovend bedoeld zijn, maar die niemendalle zeggen (waarschijnlijk om niet te moeten wijzen op den invloed van den Fransoos Cézanne?) en Piet Verhaert ook loopt verloren tusschen kneuterboertjes van een-en-twintigsten rang.

Maar zie... over zijn persoonlijke vrienden raakt Pol de Mont slechts met moeite uitgepraat! Twee volle bladzijden snijdt hij op over den misselijken Leempoels, en daartegenover staan eenige povere kleurlooze regeltjes over een onzer knapste schilders Henri Evenepoel (te veel verfranscht zeker?). Vijf bladzijden en nog meer worden gevuld met den meest onbenulligen kletspraat over den middelmatigen Edmond Verstraeten, dien Pol de Mont met niets minder dan met de epithete van « Meester » versiert. Over Jules de Bruycker, een onzer eigenaardigste temperamenten, een kort paragraafje met een karakterizeering... die er vlak naast is.

Wat moeten we denken van de Mont's documentatie, als we hem hooren nadruk leggen op al het inderdaad minderwaardige van Karel Verlat, maar hem geen woord hooren zeggen over diens *Ezel en Varken* (Museum van Antwerpen) een der schitterendste en meest typische meesterstukken onzer Antwerpsche school? Als we hem den zeepzieder Firmin Baes « een kunstenaar van zeer voortreffelijke begaafdheid » hooren noemen en geen woord vernemen over den invloed van Henri de Braekeleer op mannen als Ensor en Vaes; als we moeten hooren (te midden overigens van een oratorische periode waarvan het walgelijk gebazel en het zenuwprikkelend rond-den-pot-draaien het « gâtisme » al zeer nabij komen) dat... Daeye boven Carrière staat, iets waarover de eerlijke Daeye zelf wel het meest verwonderd zal zijn!

Neen, de Mont heeft geen begrip van proportie. Zoo hij iedereen heeft willen noemen, dan is zijn boek geen geschiedenis meer, maar een « palmarès ». En we hadden graag vergeten dat er een Jozef de Belder, een Pieter de Mets, een Edgard Wiethase en een Célos bestaan, indien we als vergelding maar iets naders hadden mogen hooren over de werkelijk groote Europeesche stroomingen waarvan onze Belgische kunst den invloed heeft ondergaan, omtrent de werkelijke hoofdfiguren dezer strekkingen in ons land, over degenen die ieder van deze strekkingen het best hebben geïllustreerd, en hoe onze moderne kunst zich verhoudt tegenover de geheele moderne Europeesche kunst. Nu kregen we helaas niet veel meer dan verwarde literatuur, lange maar nietszeggende opsommingen van namen, lange ritsen motto's en citaten (oude, tamelijk onschuldige manie van de Mont, maar die veel plaats vereischt) en .. ja, ook dit nog!... veel opsnijerij over zijn eigen persoon. Want dit boek ergert meer dan eens door zijn uitspattingen van kinderachtig belachelijke, snurkende grootspraak, verwaande pochhanserij en potsierlijke zelfoverschatting. Want wat kan het ons en onze nakomelingen in godesnaam schelen dat Karel Mertens' plafond *De Rythmus in het Heelal en in de Kunst* voor de Vlaamsche Opera te Antwerpen « uitgevoerd werd naar een schema, gedacht en uitgewerkt door den steller van dit boek »? Pol de Mont vergeet overigens niet er bij te voegen dat « het een schepping is zonder weerga in ons land, *uitmuntend door diepte van vinding* evengoed als door macht en pracht van kompozitie en stijl ». Wat belang heeft het verder te weten dat Laermans boeren schildert uit « de geboortestreek van schrijver dezes »? Et pour que nul n'en ignore... (want Pol de Mont schijnt in de laatste tijden te zijn gaan lijden aan een acuut soort van vervolgings- en mis-

kenningsmanie) komt hij haast op iedere bladzijde opzetten met voetnota's ter herinnering uitsluitend aan eigen vroegere geschriften, die dan nog eens aan 't slot van het boek vermeld worden als de « bronnen » die hem bij het schrijven van zijn studie hebben geholpen. Met daartegenover te plaatsen een lijstje van eenige volgens hem « belangrijke werken en opstellen over het behandelde onderwerp », wordt, schijnbaar argeloos, de indruk gewekt, alsof Pol de Mont alleen in de Belgische kunstkritiek het leeuwenaandeel heeft. We zullen ons de moeite niet geven zijn merkwaardige bibliografie langs alle kanten uit te pluizen, maar dit moet ons toch van het hart: dat het nl. geen hoogen dunk geeft van « de breede onbevangenheid en de volkomen oprechtheid » waarvan hij zelf zoo hoog opgeeft, te moeten vaststellen dat hij wél zorg draagt een reeks zeer onnoozele opstelletjes van Duitschers als F. Blei, R. Breuer, W. Gensel, R. Muther en H. Riegel te vermelden, zeer bijzonderen nadruk legt op het kritisch werk van den heer Jozef Muls die « zijn vriend » is, en dus « een fijnen kunstkenner », maar met even groote en angstvallige zorg verzwijgt wat anderen, die niet tot Pol de Mont's politiek kransje behooren, over Belgische kunst hebben geschreven. Zulke kleingeestige, kinderachtige kneepjes zijn niet waardig van iemand die een verleden heeft als Pol de Mont, en die, vooral, steeds den mond vol heeft over edelmoedigheid, breede onbevangenheid, objectiviteit en goede trouw. En we zouden ze zeker niet hebben aangestreept, indien ze niet zoo kenschetsend waren voor den geest van dit per slot van rekening zeer onbelangrijke boek, dat én voor de Mont's goeden naam, én voor den roem onzer Belgische schilderkunst, beter ongeschreven ware gebleven.

Wat de illustratie betreft, — die over 't algemeen ten opzichte der reproductie zelve, zeer goed is, want de firma Nijhoff te 's Gravenhage stak dit boek in een sober maar fraai kleed, — daar zouden we hetzelfde kunnen opmerken als bij den tekst : opvallend gebrek aan proportie. Een hoop nulliteiten prijken er soms met meer dan één reproductie : Leempoels natuurlijk met twee afzichtelijke zaken, maar Piet Verhaert met één absoluut onvoldoend schetsje ; van Edmond Verstraeten twee, van Rik Wouters geen enkele reproductie, enz., enz.

't Is jammer voor al de moeite die er aan besteed is... maar alles is te herbeginnen.

A. D.





INHOUD VAN DEEL XL

20e-21e JAARGANG 1922/1923

KUNSTBERICHTEN

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

PLATEN

N.-B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

INHOUD VAN DEEL XL

ONGEKENDE EN ONGENOEMDE MEESTERS :





DRUKKERIJ
J.-E. BUSCHMANN
ANTWERPEN.